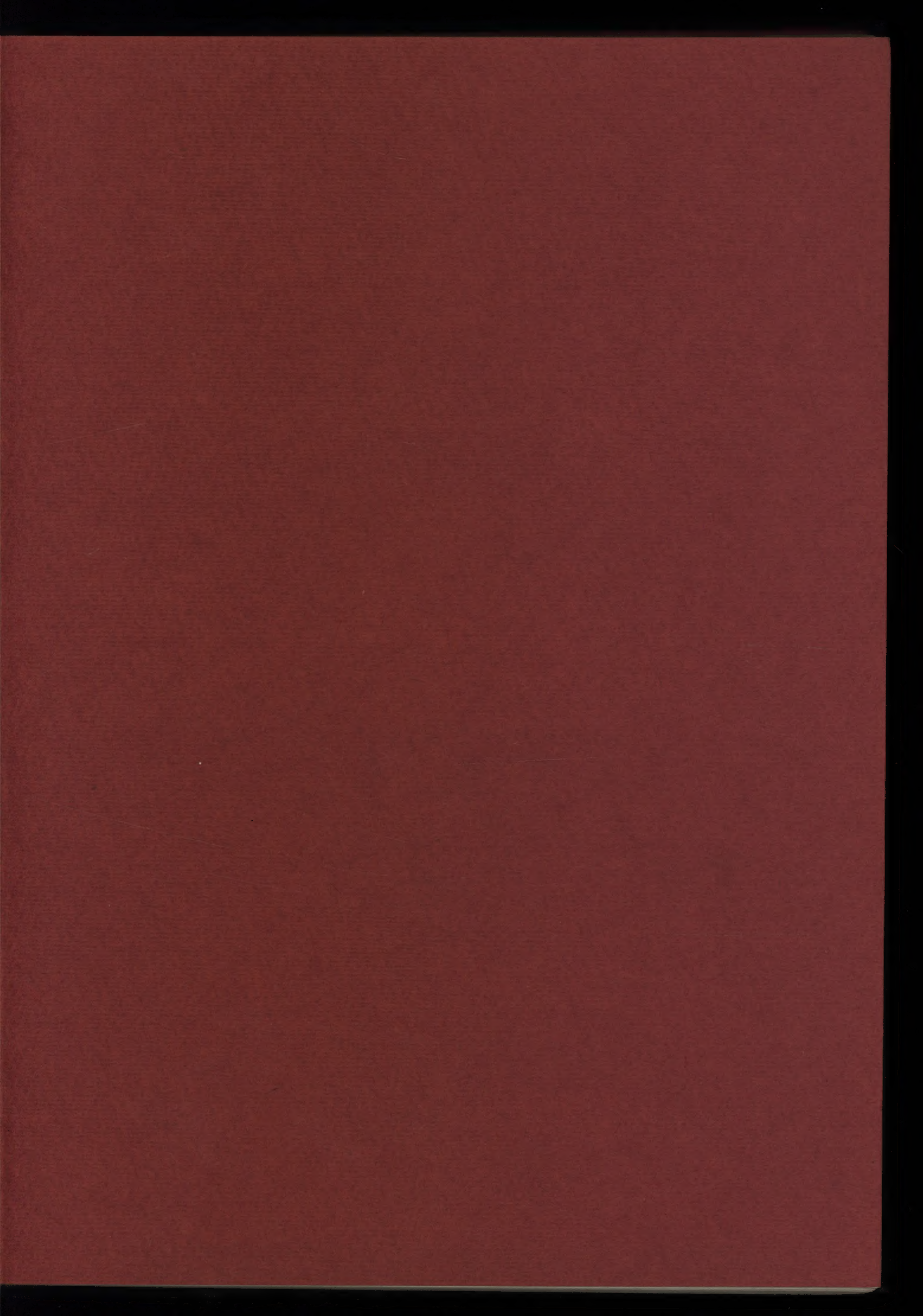
Geschichte der Deutschen Kunst

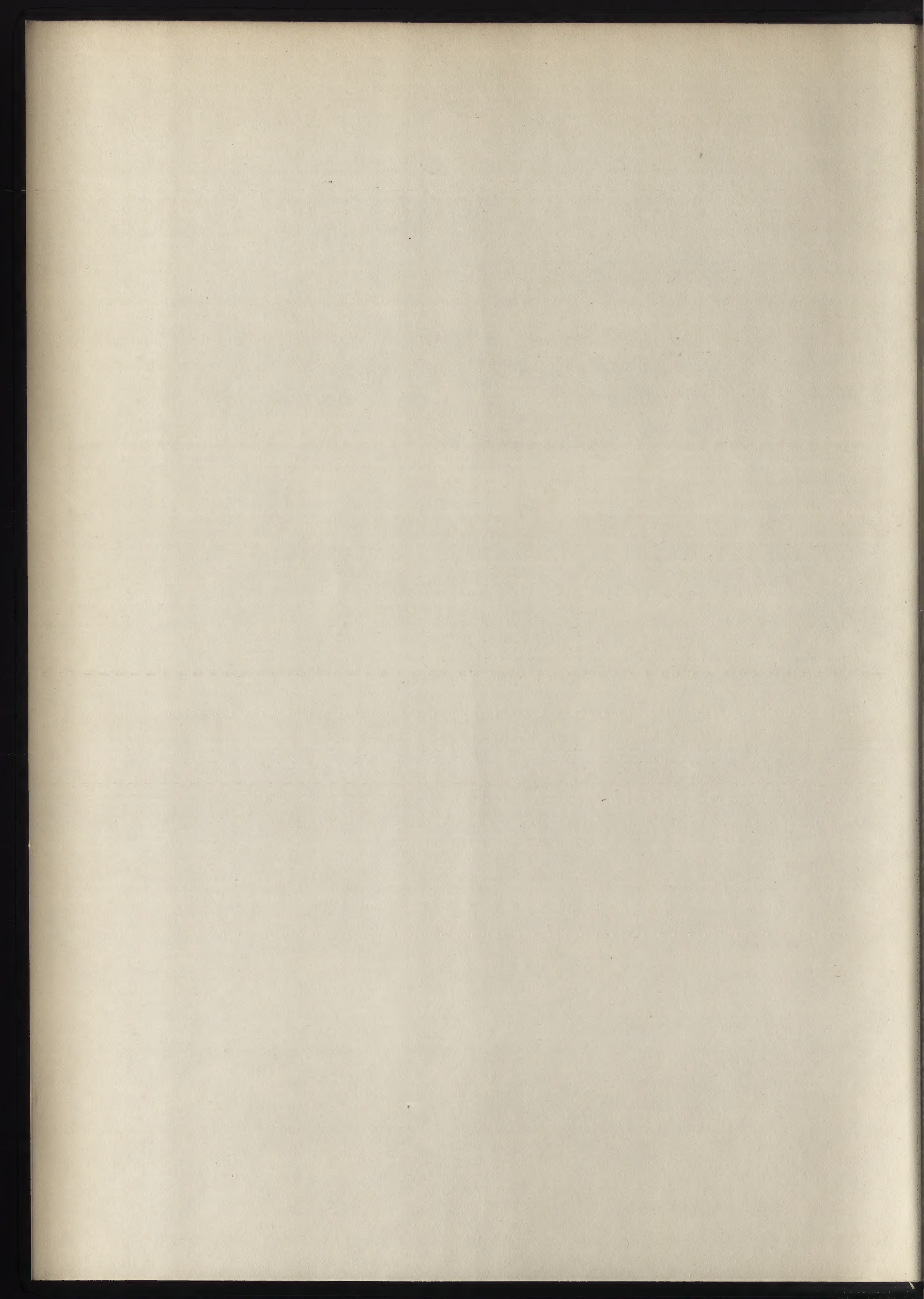
von

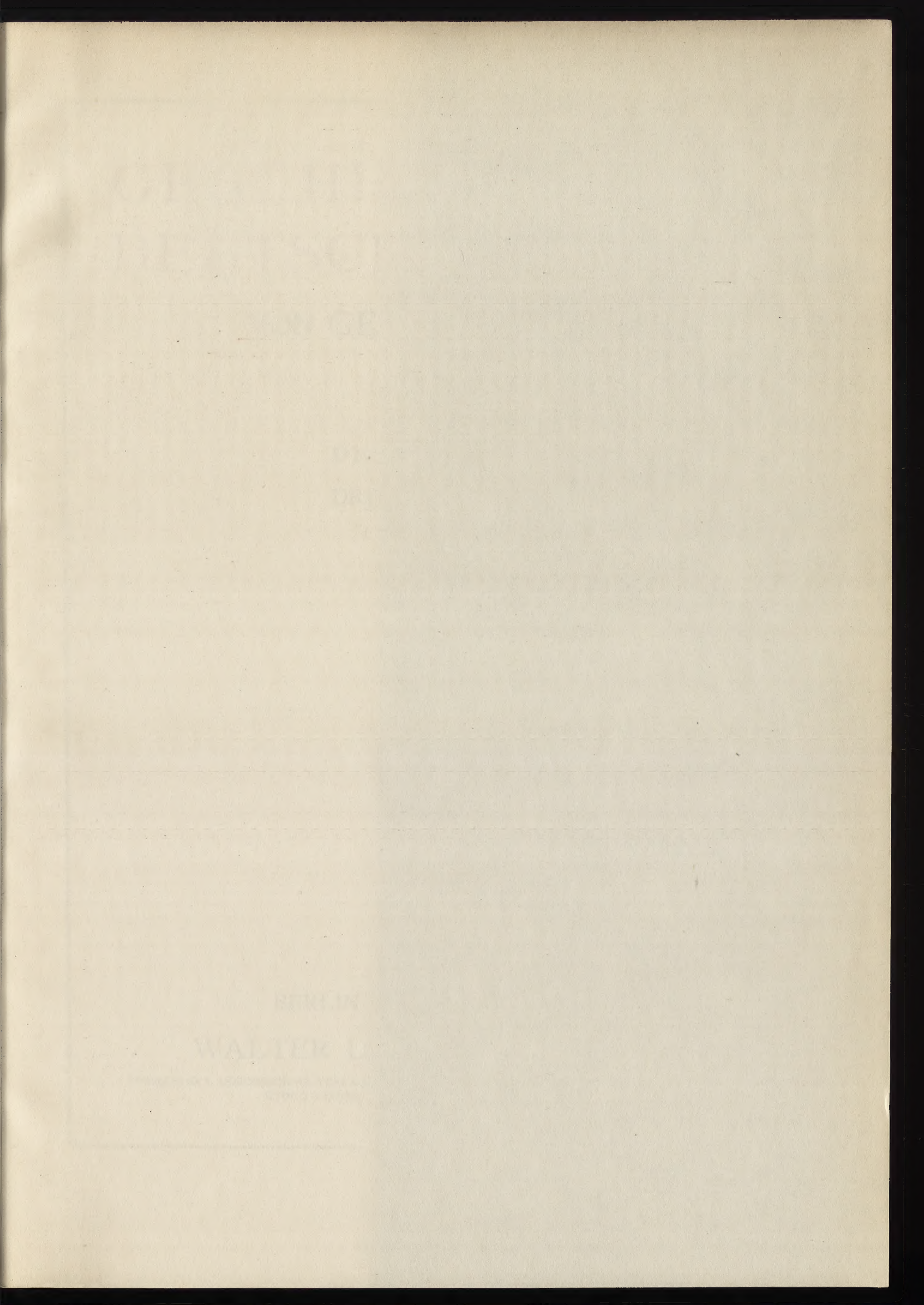
Georg Dehio

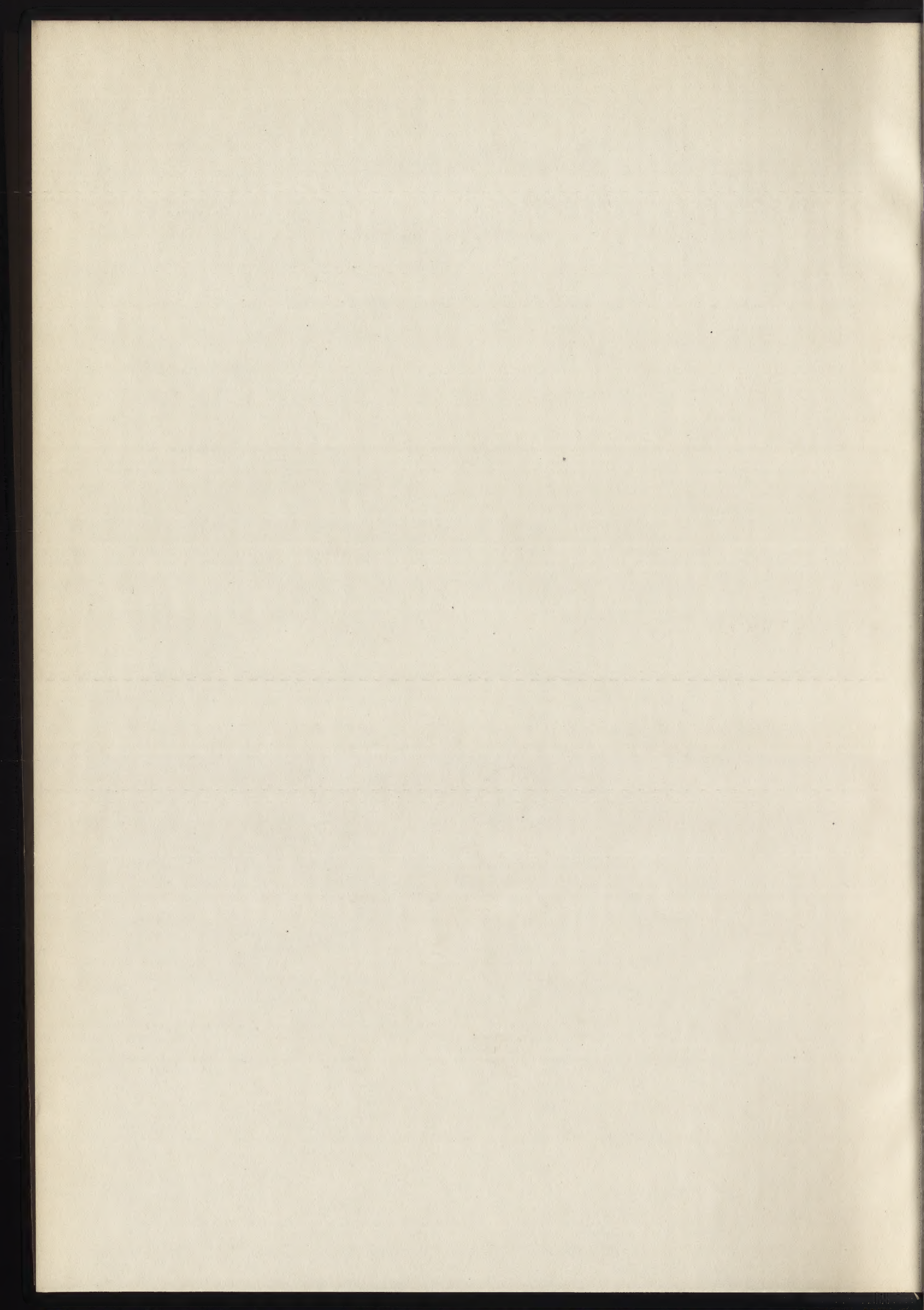
Des Textes
dritter Band











GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KUNST

VON GEORG DEHIO

DES TEXTES

DRITTER BAND



BERLIN UND LEIPZIG 1926

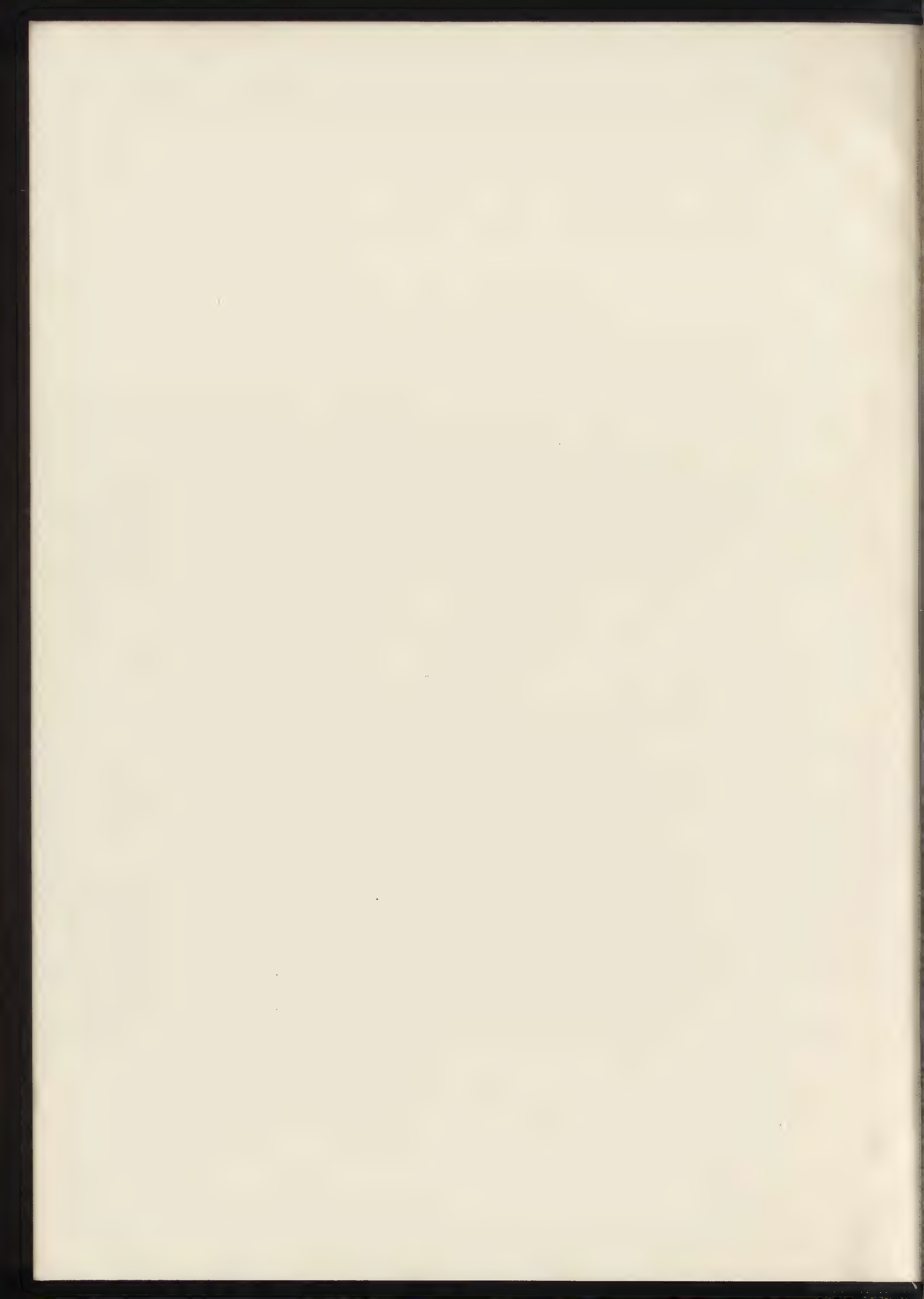
WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10.

Inhaltsverzeichnis.

SIEBTES BUCH.



Um das Jahr 1500 trat die deutsche Kunst in ihre zweite Blütezeit ein; die erste war im 13. Jahrhundert gewesen.

Es ist behauptet worden, es gebe gar keine Blütezeiten, dies sei ein unwissenschaftlicher Begriff. Nun wohl! Wenn man unter einer Blütezeit eine solche versteht, dem schlichten Sprachgebrauch folgend, in der ein höchstes Maß von Glanz, Fülle und Schöpferkraft sich auswirkt, dann war die Epoche Dürers, Vischers, Grünewalds und Holbeins gewiß eine. Eine Eigentümlichkeit der deutschen Kunst ist es aber, daß ihre Blütezeiten nicht mit den Höhepunkten der Stilentwicklung zusammenzufallen, sondern auf stilgeschichtlichen Grenzgebieten liegen. So war es im 13. Jahrhundert gewesen, so wieder im 16. Allerdings, die historische Umwelt dieser Blütezeiten gibt eine durchaus verschiedene Ansicht. Die erste wurde zeitig auf der Mittagshöhe einer zu strenger Einheit durchgearbeiteten, in sich geschlossenen Kultur, deren reifstes, zusammengefaßtestes Symbol sie war; die zweite stand in einer tieferregten, unter ringenden Widersprüchen sich umgebärenden Welt.

Mitten im kraftvollen Aufstieg, zu dem sich von den Vorstufen der Spätgotik die Kunst des 16. Jahrhunderts erhob, stieß sie zusammen mit zwei neuen Geistesmächten: der Reformation und der Renaissance. Sie sah sich in ihren Grundlagen angegriffen, durchaus neuen Problemen gegenübergestellt, bedroht von der Reformation in ihrem Inhalt, von der Renaissance in ihrer Form. Doch erst im weiteren Verlauf wurde dies sichtbar; die anfängliche Wirkung auf das künstlerische Leben war eine glückliche, Freiheit und höheren Schwung ihm gebend.

Es wäre eine mechanische und sehr verfehlte Auffassung, die Kunst der Reformationszeit erst mit dem 31. Oktober 1517 beginnen zu lassen. Sie reicht weiter zurück. Sinngemäß ist sie zu definieren als: die Kunst der Generation, welche den Tag von Wittenberg in reifem Mannesalter erlebte, welche in ihrer inneren Verfassung die Bedingungen geschaffen hatte, durch die die Reformation aus einer theologischen Streitfrage zu einer Umwälzung des ganzen nationalen Lebens wurde. Der Geist dieser Generation gibt der Kunst des Zeitalters das entscheidende Gepräge. Der Spaltung des formalen Stilbewußtseins durch die Renaissance setzt sich die Einheit dieses Geistes entgegen. Besäßen wir über sie kein anderes Zeugnis als ihre Kunst, so würde allein schon diese uns sagen, was diese Generation war: eine außerordentliche im Ernst ihrer

Gesinnung, männlich durchaus, tiefsinnig, schicksalsbereit, groß denkend vom Sinn des Lebens und dem Beruf des Menschen; die Sonne schien ihr heller, und jede Ader strömte voller; es war in ihr eine Lust zu leben, wie Ulrich von Hutten in ihrem Namen ausrief, und zugleich war sie von dem Pathos eines tiefen Ernstes erfüllt. Es ist ein jeder Erklärung sich entziehender Vorgang der Geschichte, daß einer einzigen Generation die Macht gegeben wird, das Leben ihres Volkes auf lange Zeit hinaus entscheidend zu bestimmen: eine schwache und niedrige kann in wenigen Tagen das Arbeitsergebnis eines Jahrhunderts verderben, eine großgesinnte, männliche rasch vollenden, was einer langen Reihe von Vorfahren unerreichbar war. Ungleich den früheren religiösen Reformbewegungen, deren es schon viele gegeben hatte, spannte das 16. Jahrhundert um den religiösen Mittelpunkt einen weiten Bogen universeller Forderungen: nationale und humane, staatliche, gesellschaftliche und wissenschaftliche; ihnen mußte notwendig die künstlerische Reform sich anschließen.

Zum erstenmal trat es klar ins Bewußtsein: die Ideenwelt des Mittelalters hatte sich überlebt; ein Neubau mußte begonnen werden, an vielen Enden zugleich. Es war einer der größten Momente unserer Geschichte, als die Möglichkeit bestand, daß die Reform der Kirche, die des Reichs und die der wirtschaftlichen und sozialen Ordnung, daß diese drei in einen einzigen Strom zusammenfließen konnten. Es ist dazu nicht gekommen. Die Last einer an Verfehlungen reichen Vergangenheit drückte zu schwer. Es ist ja auch nicht das Glück, nicht der Erfolg, die den historischen Rang einer Epoche bestimmen, sondern es ist die große Aufgabe. Diese Generation bleibt uns teuer durch die sittliche Leidenschaft, mit der sie für die erkannten hohen Ziele sich einsetzte. Sie besaß nicht den zweideutigen Idealismus, mit einem bloß geistigen Reich sich bescheiden zu wollen. Ein lange nicht gekanntes Gefühl für deutsche Ehre glühte in ihr auf; ein Überfluß war da an physischer Gesundheit und Kraft, Wohlhabenheit, Arbeitsfreude, Erfindungsgabe, eine mannhafte Freude ebenso am Schwertschlag wie an den Kämpfen des Geistes; und mit ihnen der optimistische Glaube, daß Deutschland dereinst an die Spitze der Völker treten werde. Wahrlich, mit dieser Generation wäre etwas zu machen gewesen — wenn sie einen Führer gefunden hätte! Viele hochbegabte Männer auf vielen Gebieten besaß sie — aber keinen politisch denkenden, politisch wollenden Kopf. Luther war dies am wenigsten. Dem Tage von Wittenberg folgte auf dem Fuße die Kaiserwahl von 1519, die im entscheidungsvollsten Moment einen Fremdling an die Spitze des Reiches stellte. Als Karl V. nach Deutschland zur Krönung zog, rief ihm Hutten zu: »Tag und Nacht will ich Dir dienen ohne Lohn; manchen stolzen Helden will ich Dir auferwecken, Du sollst der Hauptmann sein, Anfänger und Vollender.« Es war eine furchtbare

Täuschung. Alles ging nun, wie es nicht anders konnte, — den falschen Weg. Es ist letztlich die erbliche Schwäche des politischen Sinnes, welche die Reformation verdorben hat.

»Kunst ist die Aussprache des Unaussprechlichen«, sagt Goethe. Wenn irgendwann die Kunst zur Blüte kommt, so kündet es uns, daß in dieser Zeit Empfindungen mächtig sind, zu deren Fassung Begriffe zu eng, Worte zu grob sind. Man wird, was in der Reformationszeit in der Seele unseres Volkes vor sich ging, nicht völlig verstehen, wenn man nicht in seine Kunst sich eingefühlt hat. Und doch war es nicht eigentlich ein ästhetisches Zeitalter, wie Italien zur selben Zeit eines erlebte — und später Deutschland in der Zeit unserer klassischen Dichtung und Musik. Darüber kann kein Zweifel sein: den Deutschen der Reformationszeit war doch wichtig über alles die Religion. Die Italiener konnten sich in der stellvertretenden Lösung durch die symbolische Scheinwelt der Kunst befriedigt fühlen, das nach höherer Gewißheit verlangende deutsche Volk nicht.

Wir müssen genau beachten, an welchen Stellen die Kunst versagte. So kostbare und unvergängliche Schöpfungen sie hinterlassen hat, so weist sie, als Ganzes betrachtet, doch mehrere auffallende Lücken auf. Nennen wir gleich die größte: sie hat keine Architektur gehabt. Die Wesensverschiedenheit vom Denken des Mittelalters kann sich nicht schneidender ausdrücken. Alles, was die Reformationszeit in ihrer Selbstdarstellung zu sagen hatte, drückte sie bildnerisch, malerisch, zeichnerisch aus, kurz in der unmittelbaren Lebensform; in abgezogenen Symbolen, wie sie das Wesen der Architektur ausmachen, sich zu verkörpern vermochte sie nicht. Dazu war sie zu leidenschaftlich und zu personal. Die Architektur als eine Kunst der Abstraktion und Synthese rechnet auf einen homogenen Zustand des Gefühls- und Phantasielebens; sie braucht, um zu gedeihen, eine Zeit mit starkem, doch ruhigem Pulsschlag. Hingegen in einer alle Grundlagen in Frage stellenden, nach neuen Werthaltungen suchenden, für rasch wechselnde Stimmungen nach geschwinder Resonanz verlangenden Epoche, werden die Künstler, um ihr persönliches Leben den andern mitzuteilen, lieber zum Meißel oder Pinsel greifen. Aus diesem Grunde zeigte schon der Vorabend der Reformation in der Baukunst ein Übergewicht der beweglichen, stimmunggebenden Momente über die konstruktiven; und weiterhin ein Zurücktreten der Baukunst überhaupt. In der Tat war schon geraume Zeit vor 1517 die innere Lähmung des Kirchenbaus, also der Hauptform monumentaler Betätigung, eine offenkundige Tatsache, wie sie auch die mit 1517 eintretende äußere Krisis um mehr als ein halbes Jahrhundert überdauert hat und auf der altgläubigen Seite um nichts weniger als auf der protestantischen. Die äußeren Störungen des Bauwesens durch die kirchliche Revolution, den Bauernkrieg und die täuferischen Bewegungen

gingen vorüber; früher kamen, länger dauerten und tiefer saßen die inneren Hemmungen.

Letzten Endes handelte es sich um ein Schwachwerden des monumentalen Gefühls überhaupt. Daß der Stillstand in der Baukunst einen ebensolchen in der Bauplastik zur Folge haben mußte, ist vorerst klar. Die Glasmalerei zog sich nach letzten gewaltigen Anstrengungen * auf das bürgerliche Scheibenbild zurück, wurde der Tafelmalerei ähnlich; für ein neues Gedeihen der Wandmalerei, wie es von der Berührung mit der italienischen Renaissance wohl hätte erwartet werden müssen und hier und dort auch versucht wurde, fehlten alle Grundlagen. Wie hätte aber die Tafelmalerei allein dem ungestümen Drang nach dem Bilde Genüge tun können?

Aus dieser Lage erwuchs der Reformationszeit die ihr eigentlich die Signatur gebende Blüte der Graphik. Sie gab der künstlerischen Erfindungslust eine unvergleichliche Flüssigkeit und Vielseitigkeit, sie zog alle Kreise des Publikums zu einer Anteilnahme heran wie nie zuvor, sie gab Deutschland in der europäischen Kunst eine ausgeprägte Sonderstellung. Wir dürfen einen Schritt weiter gehen und die Behauptung wagen: Holzschnitt, Kupferstich und Zeichnung haben nicht nur die reichsten Wirkungen geerntet, sie sind, alles erwogen, auch das Beste in der deutschen Kunst dieser Zeit. Dürer war es, der, den Spuren Schongauers folgend, den Bilddruck zu seiner Machtstellung führte, gleichwie der Buchdruck erst von Luthers Bibelübersetzung seine höchste Weihe und Wirkung empfing. Erstaunlich schnell und vollständig machte sein Beispiel Schule. Unter den Zeitgenossen war Grünewald, auch hierin einsam und geheimnisvoll, der einzige, der dem Bilddruck keine Beachtung schenkte. Sonst haben alle, Große und Kleine, ihm ein gutes, oft das beste Teil ihrer Kräfte zugewendet.

Wir wissen, was dem Menschen der Reformationszeit die Freiheit bedeutete. Nun, Freiheit in der Stoffwahl gegenüber den Bindungen durch das kirchliche Herkommen, Freiheit der Form gegenüber der streng geregelten und schwerflüssigen Arbeit mit Farbe und Pinsel, Freiheit im Aussprechen persönlichster Empfindung — von niemandem sich etwas diktieren lassen, vielmehr auf eigene Rechnung und Gefahr auf den Markt treten, heute als Bänkelsänger und Märchenerzähler, morgen als Prediger und Lehrer, das in stiller Werkstatt Ersonnene in den freien Wind hinauswerfen, der es vielleicht bis in ferne Lande hintragen wird; also auf eine Weite der Wirkung ausgehen, wie sie dem Kunstbetrieb früherer Zeiten noch versagt war — und dabei doch ganz persönlich bleiben: das sind die Vorzugseigenschaften der gedruckten

* Die Riesenfenster im Querschiff der Kathedrale von Metz von Theobald von Lixheim und Valentin Busch 1504—1527.

Kunst (wie Dürer sie nannte), mit denen sie allen andern Gattungen den Rang ablief.

Was den Deutschen der Reformationszeit die Bildkunst in ihrer Fülle gab, wird uns ganz gegenwärtig, wenn wir die Verarmung der Dichtkunst daneben stellen. Ihre Ursachen aufzudecken dürfte schwierig sein und ist nicht unseres Amtes. Nur muß gesagt werden, daß sie noch weniger als das Aussetzen der Architektur unmittelbar in der Reformation zu suchen ist. Sie war schon im 15. Jahrhundert eingetreten. Luthers Bibelübersetzung zeigt an, welches Werkzeug die deutsche Sprache in der Hand eines Meisters sein konnte; aber es blieb für die Dichtung fast unbenutzt. Wir sind durch die auf den Dreißigjährigen Krieg folgenden Jahrhunderte so sehr daran gewöhnt, den Primat des Wortes vor dem Bilde für unser Volk als das Natürliche anzusehen, daß uns das umgekehrte Verhältnis billig in Erstaunen setzt. Jedenfalls fand die Reformation diesen Zustand vor und hat ihn zunächst nicht verändert. Es war wirklich so, daß das Gemütsleben dieser Zeit, wo es sich künstlerisch ausdrücken wollte, mit dem Bilde mehr als mit dem Worte zu sagen verstand. Und sehen wir genauer hin, so begreifen wir auch, warum sie imstande war, für das Defizit in der Poesie zu entschädigen. Sie war selbst voll Poesie. Sie konnte rechnen mit empfindlichen, anregbaren Sinnen, aber doch war ihr der gemütlich bedeutende Inhalt noch immer wichtiger als die bloßen Freuden des Auges. Könnte man glauben, daß Dürers Passionen oder Holbeins Totentanz die gleiche Wirkung getan hätten, wären sie nicht von einem so ergreifenden, poetisch-sittlich-religiösen Gehalt getragen worden? Oder Grünewalds Isenheimer Altar, Backofens Gemmingen-Denkmal, Vischers Sebaldusgrab, — ist nicht viel mehr Poesie in ihnen als in irgendeinem Dichterwerk der Zeit?

Reformation und Renaissance haben einen gemeinsamen Grundgedanken, der in der gemeinsamen ersten Silbe sich ausdrückt: sie suchen die Wiederherstellung eines Guten, das die Menschheit einmal besessen hat und das seither verdunkelt und verdorben ist: die eine die Religion der Evangelien, die andere die Kultur der klassischen Antike. Damit ist nun schon gesagt, daß ihr Verhältnis zur Kunst ein verschiedenes sein mußte. Aber doch ist es nach keiner der beiden Seiten eindeutig gewesen. Die verbreitete Meinung, alles Heil sei der Kunst von der Renaissance, alles Üble von der Reformation gekommen, ist eine unzulässige Vereinfachung eines in Wirklichkeit sehr verwickelten Tatsachenkomplexes. Von vornherein beachte man: das Werdende wirkt stets anders als das Gewordene. Der Geist der ersten Reformationsjahre war nicht gleichbedeutend mit dem nachlutherischen Protestantismus; was Dürer

und Burgkmair und Vischer als Renaissance vorschwebte, nicht zu verwechseln mit dem Manierismus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Es hat wenig daran gefehlt, daß die Reformation in ganz Deutschland gesiegt und der deutschen Gesamtkirche die Gestalt gegeben hätte. Welches alsdann die Stellung der Kunst in dieser geworden wäre, läßt sich nicht berechnen. Die Auswirkung der Reformation nach der verneinenden Seite hin beginnt da, wo sie genötigt wurde, eine Sonderkirche zu bilden. Das Ende der künstlerischen Blütezeit fällt mit diesem Moment zusammen. Was die Glaubensbewegung der Kunst an positivem Gehalt gegeben hat, liegt in den vorangehenden Jahrzehnten. Man begreift, daß das religiöse Leben vorher, da es noch im Zustande wogender Ahnung und Sehnsucht sich befand, gern in einer Gleichnissprache redete, wie die Kunst eine ist; war aber das religiöse Erlebnis zur Bekenntnisformel erstarrt und ans unantastbare Wort gebunden, dann hatte die Kunst hier nichts mehr zu sagen. Das eine ist Kunst der Reformation, das andere Kunst des Protestantismus. In den Jahren der werdenden Reformation standen Kunst und Religion in lebendigstem Ineinanderwirken, und nur aus der Totalität des Lebens sind sie, die eine wie die andere, zu begreifen. Luther und Dürer gehören notwendig zueinander, kein Würfelspiel des Zufalls hat sie zu Zeitgenossen gemacht.

Im Spiegel der Kunst haben wir die fortschreitende Individualisierung der mittelalterlichen Gesellschaft deutlich beobachten können. Nun tat sie ihren größten Schritt, indem sie auf das Gebiet der Religion übergriff und als höchstes Recht des einzelnen Menschen es in Anspruch nahm, auf seinem eigenen Wege und durch seine eigene Arbeit sein Verhältnis zu Gott sich zu bilden. Eine Kirche im Sinne des Mittelalters konnte dabei nicht länger bestehen, und die ganze, ungeheuer große Aufgabe, welche diese Kirche bisher der Kunst gestellt hatte, war hinfällig geworden. In dem tragischen Konflikt zwischen Religion und Kirche wurde die Kunst zerrieben. Die Kunst war nun wohl frei. Aber zugleich war ihr der mächtige Unterbau, den sie im metaphysischen System und der regimentalen Ordnung der mittelalterlichen Kirche besessen hatte, entzogen. Noch war eine religiöse Kunst möglich, aber nur als eine individuelle und subjektive. Die Tendenz dazu war offenbar schon vor dem Auftreten Luthers vorhanden. Wir haben als Vorboten der Lösung von der Kirche das Versiegen der kirchlichen Baukunst bemerkt. Nun trat auch in den darstellenden Gattungen das unmittelbar dem Kirchendienst gewidmete Bild zurück hinter der freien, außerkirchlichen Darstellung religiöser Stoffe, und neben beiden gewannen die weltlichen Gegenstände von Jahr zu Jahr mehr Raum. Wie klein ist doch in der Produktion Albrecht Dürers die Zahl der Altarbilder! Die Fülle und Wahrheit seines persönlich-religiösen Lebens strömt in seinem graphischen Werk aus und zuletzt in seinem Apostelbilde, das kein Kirchenbild mehr ist. Die beiden

größten Bildhauer der Epoche, Peter Vischer und Hans Backofen, haben keinen einzigen Altar geliefert. Weiter Grünewald: er hat allerdings Kirchenbilder und nur sie gemalt, aber mit einer persönlichen Souveränität der Bildgestaltung, die keiner früheren Zeit erlaubt gewesen wäre; dadurch gehört er, obgleich in seiner kirchlichen Haltung ein Altgläubiger, künstlerisch zur Reformation. Ein weiteres Beispiel: Holbeins Madonna mit der Bürgermeisterfamilie — für Altgläubige gemalt, doch ein sehr wenig altgläubiges Bild. Wie demütig hatten bis dahin die Bildnisfiguren der Stifter, zwerghaft klein, zwischen die Heiligen sich geschmiegt oder auf den Flügeln einen Nebenplatz gesucht: — hier bilden sie mit der Muttergottes zusammen eine einzige Familie. Der Unterschied zwischen mittelalterlicher Devotion und der neuen, vertrauensvoll die Nähe der göttlichen Personen suchenden Frömmigkeit kann nicht schlagender ausgedrückt sein. — In alledem liegt ein freies persönliches Wollen des Künstlers, wie es früheren Zeiten unbekannt gewesen war; sie ist das genaue Seitenstück zu dem, was wir oben als religiöse Autonomie des Einzelmenschen bezeichnet haben. Der Künstler ist nicht mehr gebunden, aber auch nicht mehr getragen von Massenempfindungen. Er darf er selbst sein in seinem Werk; und damit hängt weit mehr als in früheren Zeiten der Wert des Geschaffenen von dem spezifischen Gewicht der schaffenden Persönlichkeit ab.

Nur scheinbar ist es ein Widersinn, wenn der Steigerung der religiösen Denkweise eine sehr augenfällige Vermehrung der weltlichen Bildgegenstände zur Seite ging. Es war doch eben die tiefere Auffassung vom Wesen der Religion, welche den Anspruch auf umfassende Beherrschung des ganzen, auch des äußeren Daseins der Menschen, wie die mittelalterliche Kirche ihn erhoben hatte, aufgab. Wohl hatten auch schon die vorangehenden Jahrhunderte auf die Darstellung der »Welt« nicht verzichtet; aber dieselbe mußte in einem kirchlichen Rahmen eingeschwärzt werden: — man denke an die Verwegenheiten im Schnitzwerk der Chorstühle oder an die grotesken Elemente der Baudekoration. Nun löste sich der Rahmen, und das religiöse und außerreligiöse Darstellungsgebiet sonderten sich voneinander. Die Genremalerei wagte sich hervor, nicht nur als Episode im Historienbild, sondern schon als selbständiger Bildgegenstand. Es verselbständigten sich weiter das Porträt und die Landschaft. Das ist die Fortsetzung des Weges, auf dem das 15. Jahrhundert die wichtigen ersten Schritte schon getan hatte, aber offenbar in Abkehr von der traditionellen kirchlichen Denkweise. Die Reformation hat das Mißtrauen gegen die Welt endgültig überwunden. Durch Luthers Schriften, zumal die ersten, geht ein heller Ton der Weltfreudigkeit. Er hieß damit nur gut, was schon mancher vor ihm zu bekennen gewagt hatte. Wir lesen bei Sebastian Brant, der keineswegs zu den Freigeistern gehörte:

Gott hat uns darum nicht geschaffen, ...
Daß wir uns sollten entschlagen der Welt.

Und der aus dem Mönchtum hervorgegangene Johannes von Butzbach sagt schon 1505 in seiner Schrift über die berühmten Maler: Als größter Maler habe Gott die Welt so herrlich geschaffen in ihrer unaussprechlichen Schönheit; die menschliche Gestalt vor allem verkünde den Ruhm ihres Schöpfers; »so oft ein frommer Christ die schöne Erscheinung eines Menschen erblickt, soll er dem allerschönsten Gott ob dieser Anmut Lob sagen«*. Damit hat die Freude an der Welt ihre religiöse Rechtfertigung gefunden. So dachten auch die Reformatoren. Sie zogen den Wirkungskreis der Religion nicht so weit, wie das Mittelalter; innerhalb seiner aber sollte nur von Religion die Rede sein. Sie waren der Kunst nicht feind, aber sie bedurften ihrer auch nicht. Es ist ein Standpunkt ähnlich dem des apostolischen Zeitalters.

Hier wendet sich unsere Betrachtung zum Anfang der deutschen Kunstgeschichte zurück. Bildlos war das Urchristentum gewesen, bildlos ebenso das Urdeutschtum**. Das griechische Denken blieb anschaulich auch in seiner christlichen Metamorphose, und dies ging aufs Mittelalter über. Für die deutsche Reformation aber, und eben darum ist sie so deutsch, lag der religiöse Vorgang ganz im Innerlichen und Unsichtbaren. »Der germanische Geist löste sich los von der Bildlichkeit des religiösen Vorstellens, welche als Erbe Griechenlands die theologische Metaphysik der abendländischen Völker beherrscht hatte« (Dilthey). Es war die Wendung dieser Denkweise ins Praktische, wenn Luther schon in seinem Manifest an den deutschen Adel heilige Kleider, heilige Orte, Umgang mit heiligen Dingen für gänzlich gleichgültig erklärte. Luther war, woran er selbst immer wieder erinnerte, ein Sohn des Volkes. Eine unterste uralte Schicht primitiven Deutschtums, bis zu welcher die fremden Kulturrezeptionen nie vorgedrungen waren, kam durch ihn zur Auferstehung und zur Macht; er war im geistigen Typus ein Zeitgenosse des Heliand-dichters: — von der Antike war er weltweit entfernt. Dies ist der letzte Grund seiner Feindschaft mit Erasmus; für den Protestantismus, dem er das Gepräge gab, war die ganze große Erziehungsarbeit, durch welche die Kirche in langen Jahrhunderten den deutschen Geist der Kunst aufgeschlossen hatte, umsonst getan. Womit Luther die Herzen rührte, das war seine mächtige Sprachkunst, die in seinem Munde hinreißende Musik wurde. Seine Bibelübersetzung und die durch den protestantischen Schulunterricht im Volk verbreitete Leselust haben mehr als etwas sonst der bildenden Kunst das Wasser abgegraben. Zugespitzt gesagt: das deutsche Volk hat sich durch zu vieles Lesen die Augen verdorben. Die wahren protestantischen Künste wurden in Zukunft Poesie und Musik.

---

* Zitiert nach F. v. Bezold.

** Bd. I S. 12.

Dieser bildlosen Geistigkeit trat die Renaissance entgegen. Wäre sie nur unter der Gestalt der Kunst nach Deutschland gekommen, so wäre ihre Macht gering gewesen. Sie kam mit dem umfassenden Anspruch, eine neue Kultur zu sein. Ohne Ehrfurcht kann der Mensch nicht bestehen. Der Glaube an die Kirche und ihre Gedankenwelt war erschüttert, die Welt bedurfte einer neuen Autorität und eines neuen Symbols der Gemeinschaft. Zwar hatte auch das Mittelalter nie aufgehört, die Antike zu verehren. Jetzt wurde man dessen inne, daß man sie in Wahrheit noch gar nicht kannte. Eben darauf beruhte ihre Anziehungskraft, daß sie Geheimnisse barg und daß man selber sie deuten mußte. Wir haben heute den nötigen Abstand gewonnen, um unterscheiden zu können, wieweit die Renaissance wirklich »Wiedergeburt« der Antike und wieweit sie eine selbständige Schöpfung des modernen Geistes war. Damals lag in dem Glauben an Zusammenhang mit der Antike die höchste Rechtfertigung des eigenen Wollens. Nun ist ja jede Verbindung mit einer fremden Kultur immer zugleich Gewinn und Opfer, und eine genaue Verrechnung zwischen beiden unmöglich. Die Frage darf gar nicht gestellt werden: ob die Kultur des Mittelalters oder die der Renaissance die wertvollere war? Es gilt allein zu begreifen, daß die eine unhaltbar, die andere notwendig geworden war. Nachdem Italien vorausgegangen, entschieden sich dafür die cismontanen Völker fast gleichzeitig. Hätte sich Deutschland ausgeschlossen, so hätte es sich vereinsamt. Nicht das Was, nur das Wie unterliegt hier dem Urteil.

Der Anschluß an die Renaissance war kein einheitlicher Akt, er erfolgte in drei gesonderten, einander zeitlich folgenden Teilrezeptionen: als Aufnahme des römischen Rechts, als literarischer Humanismus, als Renaissance der Kunst. — Das römische Recht hat die Zersetzung der älteren Formen des öffentlichen Lebens unendlich beschleunigt. Es wurde die starke Stütze des emporkommenden territorialen Beamtenstaates. So tief verhaßt es dem Volksempfinden war, es war für die Massen die erste Grundlegung zur Vorstellung einer unwiderstehlichen Größe des alten Rom. — An einem andern Punkt setzte der Angriff gegen das Mittelalter durch den Humanismus ein. Er ging ebenso bewußt wie ungeberdig laut ans Werk. Seine Zielscheibe war die scholastische Schulgelehrsamkeit. Er schwelgte in ihrer Verachtung. Eine durchaus neue Bildung sollte geschaffen werden, und durch diese ein neuer Lebensstil. So groß der Unterschied zwischen deutschem und italienischem Leben war, auch dem deutschen Humanismus schwebte etwas wie eine künstlerische Gestaltung des ganzen Daseins vor. Sein praktisches Verhältnis zur Kunst blieb doch ein einseitiges: es wurden mit eifrigem Fleiß Verse gemacht, und Liebe zur Musik war in diesem Kreise sehr verbreitet, aber wir finden nicht, daß der deutsche Humanismus, mindestens nicht der ältere, zur bildenden Kunst ein Verhältnis gesucht hätte.

Die Begeisterung, eine rein literarische, für die großen Künstler des Altertums steigerte nur den Hochmut, mit dem diese lateinischen Poeten auf die heimischen Maler und Schnitzer als bloße Handwerker herabsahen. Konrad Celtes, der berühmte Erzhumanist und Poeta laureatus, der in den 90er Jahren in Nürnberg lebte und den Zustand der Stadt mit vielseitig und scharf auffassendem Blick betrachtete und schilderte, erwähnt mit keinem Wort die Nürnberger Kunst. Wenn Enea Silvio, durch viele Jahre ein Gast Deutschlands, zu seinen dortigen Freunden vom wundersamen Zusammenhang zwischen eloquentia und pictura, Petrarca und Giotto sprach und die Hoffnung äußerte, auch der Norden werde diese doppelte Blüte des Genius noch erleben, so verstanden sie ihn nicht. Ihre Klassikerausgaben wie ihre eigenen Poesien mit Holzschnitten schmücken zu lassen, war ihnen willkommen — zumal die Straßburger Offizinen und wenig später die Nürnberger und Augsburger taten sich seit 1490 darin hervor — allein sie beweisen auch, daß es sich allein um stoffliche Interessen handelte. Stilgeschichtlich gehören diese illustrierten Bücher zur Spätgotik, nicht zur Renaissance. Wir sind ihnen nicht gram, daß das in ihnen niedergelegte archäologische Wissen äußerst naiv war. Es blieb dem Zeichner überlassen, nach dürftigen Andeutungen sich von den antiken Göttern, Musen, Nymphen und Tritonen aus eigener Phantasie ein Bild zu machen, wobei dann dieselben unvermeidlich in spätgotische Fabelwesen sich verwandelten. Z. B. Pallas Athene tritt in voller Mannsrüstung und mit Federbarett auf, »wie eine Jungfrau von Orleans«; Venus mit wallenden Gewändern, eleganten Handschuhen, mächtigem Flügelpaar *, Merkur mit befiederten Vogelfüßen. Wie man sieht: nur um Phantasieanregung durch das Stoffliche handelt es sich. Daß ein neues Formprinzip bei der Antike und ihrer Enkelin, der Renaissance, in Frage kam, welches, wenn es aufgenommen wurde, die deutsche Kunst im Innersten verwandeln mußte, das ahnten die Humanisten nicht.

Viel später jedenfalls als die Literatur wurde die bildende Kunst von der Renaissanceströmung ergriffen. Wieviel die erste der zweiten bedeutet hat, ist weit problematischer, als es uns, die wir am Anfang des 19. Jahrhunderts eine rein literarisch begründete Kunst erlebt haben, scheinen mag. Mit der blutarmen Kunst des 19. Jahrhunderts ist die lebenstrotzende des 16. nicht zu vergleichen. Es läßt sich wohl beobachten, daß der äußere Anstoß zur Entstehung der ersten Renaissancewerke auf deutschem Boden durch humanistisch gebildete Mäzene gegeben worden ist, damit ist aber noch nicht gesagt, wie der Humanismus geistig auf die deutschen Künstler eingewirkt hat. Die literarische Renaissance konnte unmittelbar aus dem antiken Schrifttum sich befruchten; was

* Bd. II Abb. 506.

der künstlerischen als antikisch galt, war nur die Spiegelung der Antike durch die italienische Kunst. Wieviel von dieser mit eigenen Augen gesehen wurde, darauf kam es an. Erinnern wir uns, daß der wo nicht tiefe, so doch breite und gleichmäßige Strom italienischen Einflusses, der sich durch das hohe Mittelalter hinzog, beim Zusammenbruch des staufischen Kaisertums plötzlich aussetzte. Darauf eine lange Pause. Erst im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert kam auf weiten Umwegen ein leises Echo des späten Giottismus auch in unseren Norden, um alsbald von der rauhen Stimme des Naturalismus wieder übertönt zu werden. Im späten 15. Jahrhundert ist die Einwirkung Mantegnas auf Tirol eine lokal begrenzte Erscheinung. Wenn einzelne deutsche Bildschnitzer, Glasmaler, Buch- und Bilddrucker nach Italien kamen, so kamen sie mehr wie Gebende als wie Empfangende. Nun brachte das Ende des Jahrhunderts die entscheidend neue Einstellung: es ließ sich nicht länger übersehen, daß im Süden ein starkes neues Licht aufgegangen war. Schon hatten sich die Niederlande, worüber man sicherlich Nachricht hatte, ihm aufgeschlossen. Durfte Deutschland länger in Unwissenheit bleiben, was es damit sei? Zwei Wege konnten eingeschlagen werden: der eine, den die am meisten von Wißbegierde Getriebenen wählten, war der, daß sie selbst sich nach Italien auf den Weg machten; der andere die Einfuhr italienischer Kupferstiche, illustrierter Bücher und kunstgewerblicher Ware. Die Zahl der ersten war in unserer Epoche nicht groß, und sie sind über Venetien und die Lombardei nicht hinausgegangen. Dort fand der Nordländer auch in der Renaissance noch manche ihm verwandte Züge. Eine völlig andere Welt, die reine und eigentliche Renaissance, hätte er erst in Florenz und Rom kennengelernt; daß diese nicht besucht wurden, ist negativ von größter Bedeutung, es schloß in sich, daß eine vollere Anschauung von der Antike ausblieb. Eine weitere Beschränkung: es kamen nur Maler und Bildhauer, keine Architekten. Natürlich waren die Beziehungen zahlreicher, als sich heute nachweisen läßt. Aber auch dieses in Anschlag gebracht, ist es gewiß, daß von 1500 bis 1520 die Kenntnis der neuantiken Formen nur langsam sich ausbreitete und noch langsamer sich vertiefte; sie konnte sich nur auf Bruchstücke stützen, wie der Zufall sie brachte.

Hier müssen wir noch einmal auf den Humanismus zurückkommen. Derselbe dachte sich die erhoffte Wiedergeburt des klassischen Altertums doch keineswegs als ein Sich-Weggeben des deutschen Wesens. Vielmehr erwachte in ihm ein sehr bewußter deutscher Patriotismus. Der Gedanke der Reichsreform fand in seinen Kreisen beredte Unterstützung. Die von ihm unzertrennliche persönliche Ruhmsucht steigerte und klärte sich zu nationalem Ehrgefühl. Die Freude am deutschen Altertum, für welche die eben entdeckte Germania des Tacitus zur rechten Stunde kam, stärkte den Glauben an eine herrliche Zukunft: man

schwärmte, Deutschland werde bald den Welschen die Herrschaft des Geistes entrissen haben. Es gibt heute viele Deutsche, welche besonders deutsch zu denken meinen, wenn sie in der Aufnahme der Renaissance eine Verdunkelung und Schwächung des nationalen Bewußtseins sehen und sie demnach beklagen. Sie kennen nicht die deutsche Geschichte und das deutsche Schicksal. Wir sind anders beschaffen als die lateinischen Völker. Wenn diese auf einem Höhepunkt ihres Kraftgefühls stehen, dann schließen sie sich ab, konzentrieren ihren Stilwillen, im Leben wie in der Kunst, auf eine national begrenzte Form, denken an fremde Völker nur als an Objekte geistiger Beherrschung. Die Deutschen aber werden gerade in den Momenten, in denen sie sich am stärksten fühlen, vom Drange erfaßt, mit ihrer geistigen Existenz das nationale Gehege zu durchbrechen, Fremdes in sich aufzunehmen und damit über sich selbst hinauszuwachsen. Dreimal in unserer Geschichte haben wir Rezeptionen der Antike erlebt. Das erstemal unter Karl dem Großen, das drittemal in dem mit unserer klassischen Dichtung und Philosophie zusammengehenden Neuhumanismus; in der Mitte steht die Renaissance des 16. Jahrhunderts. Waren das Zeiten der Schwäche?, des gesunkenen Selbstvertrauens?, der Unfruchtbarkeit unseres nationalen Genius?

»Seid willkommen, edle Gäste,
Jedem echten deutschen Sinn,
Denn das Herrlichste, das Beste
Bringt allein dem Geist Gewinn.«

Ebenso, genau so wie in diesen Versen Goethe, dachte Dürer. Und wie Hermann und Dorothea trotz der homerischen Form ein Gedicht ist, das in der ganzen Welt nur ein Deutscher machen konnte, und zwar eben derselbe, der in seiner Jugend den Götz gedichtet hat und in seinem höchsten Alter den Schluß des Faust dichten wird: so ist auch bei Dürer die Spannung zwischen der Apokalypse und den Werken nach antikischer Art nicht so beschaffen, daß sie einen Bruch in seiner Persönlichkeit bewirkt hätte. Die Empfänglichkeit für fremde, ja polare Kultur- und Kunstwerte ist ein Stück unserer nationalen Anlage, nur ist sie zu verschiedenen Zeiten verschieden stark; willkürlich aber ist es, gerade die Zeiten für besonders »deutsch« zu erklären, in denen sie schwach ist. Jene drei Rezeptionen kamen nicht dadurch zustande, daß durch irgendwelche äußere Umstände die Antike Macht über uns erhielt, sondern daß in uns neue Bedürfnisse mächtig geworden waren. Die antike Kunst ist ja — selbstverständlich — etwas Abgelaufenes, Unwiederholbares; aber jeder andern Kunst überlegen ist sie durch die Fähigkeit, daß die Berührung mit ihr neue Bewegungen hervorruft. Der »Gewinn«, von dem die obigen Verse Goethes sprechen, hat sein Gleichnis nicht in der Erbeutung eines alten Goldschatzes, sondern in der Aufnahme eines Klümpchens Sauerteig; aber auch das Mehl muß gut sein, wenn ein gutes Gebäck entstehen

soll. Ein jedes Volk und jede Zeit sieht niemals die Antike, sondern nur ihre Antike: hier ist alles Frage der Resonanz. In seiner Betrachtung über »Italien und das deutsche Formgefühl« stellt H. Wölfflin auf die Frage, ob nicht der Deutsche, wenn er italienische Werte verehre, seinen Gott aufgebe und Götzendienst treibe, die Gegenfrage: »Wie aber, wenn wir Italien gar nicht ‚italienisch' sähen? Wenn wir aus der italienischen Kunst etwas herauszögen, was eben nur wir hineingelegt haben? Es ist offenbar, daß die südliche Schönheit auf der Folie des malerischen Formgefühls eine ganz neue Wirkung bekommen mußte.« Diese Wirkung, dem aus der Spätgotik kommenden Geschlecht wahrscheinlich noch fühlbarer als uns, war die einer ungekannten Freiheit von Druck, einer Stillung von Unrast. Warum gerade damals die Sehnsucht danach wieder einmal mächtig wurde, ist ein rein historisches Problem. Vielleicht gerade deshalb, weil dies Zeitalter so sehr von Kampf erfüllt ist, in der Volksseele wie in jeder Einzelseele.

In diesem Sinne ist im 16. Jahrhundert das Nebeneinander von Spätgotik und Renaissance zu verstehen. Als die Gotik ihren Siegeszug antrat, galt sie als Stil schlechthin, als die Ausdrucksform, neben der keine andere den Menschen gefiel. Das 16. Jahrhundert aber sah sich einer solchen Vielfältigkeit des auszudrückenden Inhalts gegenüber, daß es mit nur einem Stil nicht auskommen konnte. In keiner Stilformel je findet die ganze Wirklichkeit eines Kunstwerkes ihren Ausdruck. Ein- für allemal ist in den imitativen Künsten das Bedürfnis nach formelhafter Festlegung des Ausdrucks geringer als in den tektonisch-dekorativen. Eine Epoche, in deren Schaffen die Architektur so sehr beiseite steht wie in der vor uns liegenden, bekundet schon damit, daß das Stilproblem nicht im Brennpunkt ihres Interesses liegt. Warum denn diese einseitige Bevorzugung der Malerei und Graphik? Sie bedeutet, daß das 16. Jahrhundert von seiner Kunst vor allem Inhalt verlangte, einen die Phantasie und das Gefühl mit warmer Unmittelbarkeit beschäftigenden. Der Inhalt zuerst muß mit neuen Werten erfüllt werden. Die Kunst soll nicht mehr kleben an der Schale der Erscheinungen, sondern eindringen in den Grund des Lebens, und von diesem aus nicht sowohl nachahmen als schaffen. Der Realismus des vorangehenden Jahrhunderts hatte ein gehorsamer Spiegel der Wirklichkeit sein wollen, das 16. verlangte für die Kunst ein höheres Recht: es wollte in ihr nicht einfach zeigen, was ist, sondern was wert ist, zu sein. Was wert ist, zu sein, ist das Große und Starke. Wunderbar, wie die Kunst auf einmal mit Gestalten sich bevölkert, die so aussehen, als habe die deutsche Rasse sich plötzlich verändert, als gäbe es keine Philister mehr. Auch das 15. Jahrhundert hatte ja bei aller ehrlichen Wahrheitsliebe nicht aufgehört zu stilisieren: das Erwünschte an der Menschengestalt waren dieselben Eigenschaften, die dem spätgotischen Ornament seine Physiogno-

mie geben; alle Formen in kleine Teile zerlegt, eckig, scharf und dürr, dünne Extremitäten mit groben Gelenken, engbrüstige Oberkörper, verschnürte Taillen, die Haltung gespreizt und geziert, der Gang tänzelnd, trippelnd, schwebend, die Bewegungen hastig und doch ohne Energie, die Geberden bald stockend, bald heftig, im Gefühlsausdruck das Innige mit dem Trivialen, das Zarte mit dem Rohen, das Phantastische mit dem Nüchternen seltsam gemischt. Das alles hat nun ein Ende. Welch eine ungeheure Erhöhung des Begriffs von menschlicher Würde bedeutet Dürers Passion gegen die Spießbürgertragik des 15. Jahrhunderts oder der leidende Titan Grünewalds gegen den verschüchterten sanften Menschenfreund Schongauers! Die lieblichen oder hausbackenen, mädchenhaften Madonnen verschwinden, die Madonna des 16. Jahrhunderts ist von großer Form und reifer Schönheit, oft nicht mehr jugendlich — wert, die Mutter eines Helden zu sein. In gleichem Sinne verändern alle andern Heiligen ihren Habitus. Jegliche Form der belebten wie der unbelebten Dinge, auch der Bäume und Felsen wie der im Bilde auftretenden Geräte, Möbel und Häuser, wird nachdrücklicher, schwerer, voluminöser und zugleich einfacher. An Stelle der krausen, flackernden, zerbrochenen Linien treten schwellende Kurven und weitausholende Schwingungen. Licht und Schatten werden in großen Massen zusammengehalten. Die Farbe wird zu großer Pracht und Leidenschaft gesteigert. Wenn so die Wucht der Materie und die Herrschergewalt des Lichtes stärker empfunden werden, so ist das doch nur der Reflex eines in allen seinen Typen potenzierten Gemütslebens. Ein breit ausladendes Pathos bricht sich Bahn, wie wir es aus keiner andern Epoche unserer Kunstgeschichte kennen; nicht minder aber auch die Freude am Idyllischen: jetzt zuerst gibt es in der Kunst ein wirkliches Naturgefühl. Die Landschaft, bisher nur neutrale Bühne einer Handlung, empfängt eine menschliche Seele. Und vor allem: das Reich des Wunderbaren eröffnet sich. Aber nicht mehr sind es die supranaturalen Wunder der Mönchslegenden, sondern die vor dem leiblichen Auge offenbar werdenden Wunder des kosmischen Lebens. *

* Da für diese Zeit ein Vergleich mit dem Formgefühl der Architektur nicht gezogen werden kann, möchten wir ausnahmsweise einen Blick auf die Kleidertracht werfen als Parallele zu dem veränderten Ideal der Körperschönheit. Langgelocktes Haar und glatt rasierte Gesichter hatte das 15. Jahrhundert verlangt; im 16. trug der Mann den vollen Bart und mäßig gekürztes, an der Stirn gerade abgeschnittenes Haupthaar. Die Kopfbedeckung ist breit und flach. Entsprechend tritt an die Stelle der Schnabelschuhe der breite Zehenabschluß. Die bis zum Gürtel hinauf eng anliegende Strumpfhose wird durch die bauschige Schenkelhose verdrängt. Das Ehrenkleid ist die bis zum Knie herabreichende Schaube. Die Stoffe werden schwer. Viel Pelzwerk wird getragen. Bei den Frauen verschwindet der spitze Halsausschnitt, das Kleid wird auf der Höhe der Brust horizontal abgeschnitten und die Schultern werden sichtbar, sei es nackt, sei es durch das bis zum Hals hinaufreichende Hemd verdeckt. (Abb. 170, 192.) Gepuffte Ärmel verstärken den Eindruck der Breite, wie auch die geschnürten Taillen verschwinden. Die deutsche Tracht dieser Zeit ist von fremden Einflüssen wenig abhängig.

Ein Kunstcharakter wie der geschilderte läßt sich mit den konventionellen Kennzeichen der historischen Stile — in diesem Falle des gotischen und der Renaissance — nicht erfassen; soll er unter ein Allgemeineres untergeordnet werden, so muß dies jenseits ihrer gesucht werden. Wagen wir es kurz zu sagen: Das Urgepräge dieser Kunstepoche ist romantisch. Ebendeshalb konnte sie in ihren Stilformen einen Dualismus ertragen, ohne damit ihre tiefere Einheit einzubüßen. Aus der romantischen Neugier nach dem Fremden, aus dem romantischen Drang nach dem Unbekannten und Unbegrenzten, nicht etwa aus einer geheimen Sympathie mit der klassischen Form, entsprang die erste Annäherung an die Renaissance. Daß dieselbe nicht als ein abgeschlossener Kosmos, vielmehr als ein buntglänzendes Chaos angesehen wurde, aus dem sich je nach Gelegenheit und Wohlgefallen dies und jenes einzelne herauspflücken ließ, auch dies war romantisch gedacht. Aber dabei konnte es nicht bleiben. Es kam die Zeit, wo auch die Deutschen die der Romantik antipodische, innerlichst klassische Natur der Renaissance herausfühlten. Damit erst wurde die Renaissance für sie ein Problem. Wie tief durften sie in diese fremde Welt eindringen, ohne in ihr sich selbst zu verlieren? Gefühlsmäßig drängte die Frage einem jeden sich auf, nicht theoretisch, aber praktisch hat ein jeder auf sie Antwort geben müssen, und ein jeder tat es anders. Daraus entstand die reiche Mischung persönlicher Stile, die dies Zeitalter vor allen andern auszeichnet.

Reformation und Renaissance haben als sehr ungleich geartete Werkgenossen zusammen die moderne Welt aufgebaut. Eines ihrer maßgeblichsten Kennzeichen ist der Individualismus. Es ist ein Irrtum, in seiner Entwicklung allein eine Tat der Renaissancekultur zu sehen. Die Reformation hat, von anderem Ausgangspunkt aus, gleichen Anteil an ihr *. Es ist die christliche Idee von der Bestimmung des Menschen zur vollendeten Persönlichkeit durch den Aufschwung zu Gott, welche zuletzt im Protestantismus bewußt als Prinzip formuliert wurde in der Forderung der religiösen Autonomie des Einzelmenschen. Es leuchtet ein, daß durch das Vordringen des Individualismus auch die Kunst in eine neue Lage gebracht wurde. Der Künstler stand nicht mehr in Dienst und Obhut der Kirche, er war mit seiner Tätigkeit nicht mehr gebunden an gesellschaftliche Einrichtungen, an Bauhütte oder Zunft, er allein und persönlich war für die Kunst verantwortlich. Man sieht denn auch sogleich, wie vom 16. Jahrhundert ab im kunstgeschichtlichen Bilde das Interesse an der Künstlerpersönlichkeit in den Vordergrund tritt. Der Betrachter muß sich auf eine höhere Ebene stellen, um von hier aus das Gemeinsame und Verbindende zu erkennen. Grünewalds Isenheimer

* E. Troeltsch, Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt.

Altar, Holbeins Totentanz, das Sebaldusgrab, Altdorfers Landschaften — um diese als Beispiele herauszugreifen — wie stark ist ihre persönliche Besonderheit, und doch umfließt auch sie ganz unverkennbar ein gemeinsames Medium des Volks- und Zeitgenössischen, das dem Individuellen seine Grenzen setzt.

So ergibt sich aus der Betrachtung der Einzelkünstler das Bild einer Generation, und zwar von erhöhter Geschlossenheit durch den Zufall, daß die Geburtsjahre ihrer maßgebenden Vertreter dicht beieinander stehen: Dürer 1471, Cranach 1472, Burgkmair 1473, in den nächstfolgenden Jahren (die genauen Daten nicht zu ermitteln, doch jedenfalls vor 1480) Grünewald, Baldung, Altdorfer, der jüngere Peter Vischer. Nicht minder scharf setzt sich die untere Grenze ab; die wenigen von ihnen, die das Jahr 1530 überlebten, hatten mit ihrer Entwicklung schon vorher abgeschlossen.

Gleich allen Blütezeiten war also auch diese von kurzer Dauer. Sie kam und ging mit der einen Generation. Höchst folgerichtig fanden das heroische Jugendalter der Reformation und die Blütezeit der Kunst im gleichen Augenblick ihr Ende.

* * *

Bevor wir an die Künstlergeschichte herantreten, werfen wir einen Blick auf das Publikum, das fordernde und genießende. Sein Kern war das Bürgertum, dasselbe, das der stärkste Faktor in der reformatorischen Bewegung war. Es war nicht mehr ganz das gleiche wie im späten Mittelalter, Arbeit und Erwerb galten ihm nicht mehr alles: eine neue Oberschicht hatte sich in ihm herausgebildet, deren Kennzeichen Teilnahme an den Wissenschaften und eine verfeinerte Sitte war. Es will etwas sagen, daß Kaiser Maximilian unter den Augsburger Bürgern sich so wohl fühlte, ihre Feste mitfeierte und im Gespräch mit ihren Gelehrten sich Rat holte; aber auch nach unten kannte die neue Aristokratie der Bildung keine starre Abschließung, viele der geistigen Koryphäen dieser Zeit waren Söhne von Kleinbürgern und selbst von Bauern. So bestand im geistigen Leben eine Zirkulation zwischen oben und unten, deren Abbild die Kunst gibt, am treuesten in den jeder Regung des Tages sich schnell anschmiegenden graphischen Künsten. Wir gewahren hier auf der einen Seite noch immer sehr volkstümliche Töne angeschlagen, auf einer anderen aber auch solche, die nur in humanistisch gebildeten Kreisen verstanden werden konnten. Und nun entwickelt sich auch, für Deutschland neu, ein fürstliches Mäzenatentum. Es würde dem Zeitbilde etwas fehlen, wenn wir nicht einige Nachrichten über die fürstlichen Gönner in die Kunstgeschichte einflechten wollten.

Kaiser Maximilian I. (Abb. 65.) An die Grenze zweier Zeitalter gestellt, der letzte Ritter und der erste Renaissancefürst in Deutschland — beide Namen hat man ihm gegeben —, als Erbanwärter auf Burgund und die Lombardei mit den Kulturen beider Länder vertraut, aber frei von Fremdländerei; recht ein Deutscher in seinem Humor und seiner Romantik und recht ein Kaiser, wie das Volk ihn sich denkt; vielleicht sein Hauptunglück die Vielseitigkeit seiner Begabung und Anregbarkeit; ein Sanguiniker und Phantasiemensch voll Ideen und Projekten, vieles anfangend, weniges vollendend; ein reiches Leben mit kärglichen Resultaten und dennoch die Einbildungskraft der Mit- wie Nachwelt stark beschäftigend. Eben dies war sein brennender Wunsch. Um seinen Ruhm zu verkündigen, bot er ein ganzes Heer von Künstlern und Literaten auf: ». . . Wer Ime in seinem Leben kein gedächtnus macht,« so schreibt er, »der hat nach seinem Todt kein gedächtnus und desselben menschen wirdt mit dem glockendon vergessen . . . und das Geld, das erspart wird zu meiner gedächtnus, das ist eine unterdrückung meiner künftigen gedächtnus.« Dies ist der Punkt, auf dem er am meisten vom Geiste der Renaissance erfaßt ist, wobei es sich immerhin anders ausnimmt, ob ein kleiner italienischer Tyrann und Emporkömmling die Göttin Fama bemüht oder ob der Träger der vornehmsten Krone der Christenheit von sich und seinem Hause redet. Großzügigkeit wäre das letzte, was an seinen künstlerischen Unternehmungen zu vermissen ist, viel eher ein tieferes Verständnis für die Kunst als solche. Mit dem Selbstvertrauen des Dilettanten stellte er die Programme auf, nötigte die Ausführenden, sich genau an sie zu halten, korrigierte ihre Visierungen. Und wie sich unter seinen Hofliteraten neben einem Peutinger und Celtis andere finden, die nichts sind als versedrechselnde Kanzlisten, so sind auch seine Künstler eine höchst gemischte Gesellschaft von Männern ersten bis dritten und fünften Ranges. Bemerken wir noch dies: er hat keine einzige Kirche gebaut, und er hat zu seinen Unternehmungen nur Deutsche herangezogen, obgleich es ihm ein leichtes hätte sein müssen, die besten Niederländer und Italiener zu gewinnen.

Das erste, womit er sich beschäftigte, war die Erweiterung und Verprächtigung des väterlichen Grabmals im Stephansdom. Sodann begann er, von 1502 ab, an sein eigenes, künftiges zu denken. Während der umfänglichen und zeitraubenden Vorberatungen tauchte ein neues Projekt auf. Er wollte auch »im Reich«, in seiner Lieblingsstadt Augsburg, sich »ein ewige Gedächtnus machen und aufrichten lassen« — ein kolossales steinernes Reiterstandbild auf einem freien Platz nahe dem Chorbau der St.-Ulrichs-Kirche. Maßgebend für die Wahl des Ortes war, daß er den großen Bischof und Stadtheros Ulrich unter die habsburgischen Ahnen zählte. Der Gedanke aber ist ein echt renaissancemäßiger, in deutschen Landen, ja überhaupt diesseits der Alpen ohne Vorbild und ohne Seiten-

stück. Das einzige, was sich vergleichen läßt, das Marktdenkmal Kaiser Ottos in Magdeburg aus dem 13. Jahrhundert gehört in einen andern, einen rechtsgeschichtlichen Ideenkreis, bedeutet etwas ähnliches wie die Rolandsäulen. Offenbar denkt Maximilian an die Reiterbilder Oberitaliens, deren Ahn die Markaurelstatue in Rom ist, vielleicht an erster Stelle an das des Großvaters seiner zweiten Gemahlin, an Lionardo da Vincis Sforzadenkmal. Der Steinblock, im oberen Lechtal gebrochen und dort schon bossiert, kam 1509 in Augsburg an. Da im nächsten Jahre der Abt von St. Ulrich starb und sein Nachfolger das vom Kaiser ausgesetzte Geld für andere Zwecke ausgab, blieb das Denkmal ein mißgestalteter Torso, stand im Klosterhof noch bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Eine doch nur sehr ungefähre Vorstellung gibt uns eine Zeichnung von Hans Burgkmair, in der Hauptsache sehr ähnlich dem bekannten Holzschnitt desselben (Abb. 1), mit dem Unterschied nur, daß Maximilian anstatt des Helmes die Kaiserkrone und in der Rechten das Reichsschwert trägt. Eine Ideenskizze. So wie Burgkmair, vermutlich nach Vorschrift des Kaisers, die Statue angeordnet hatte, war sie als Freistatue in Stein nicht ausführbar, es wäre denn, daß man sie, ähnlich wie die Reiter des Bamberger, Regensburger, Baseler Doms, nahe an die Wand gerückt und durch Eisen mit dieser verklammert sich denken möchte.*

Das Geld für die Augsburger Reiterstatue war nun einmal vertan. Das ganze Interesse des Kaisers gehörte fortan dem immer weitläuftiger ausgebauten Projekt für das Grabdenkmal. Es steht in der Hofkirche zu Innsbruck.

Die Geschichte des Denkmals kann hier nur summarisch erzählt werden. Der erste Erlaß geht auf das Jahr 1502 zurück. Zu Ratgebern hatte sich der Kaiser den gelehrten Augsburger Stadtsekretär Peutinger und den Münchener Maler Gilg Sesselberger gewählt. Für die Ausführung sollten die beiden großen Nürnberger Veit Stoß und Peter Vischer herangezogen werden. Nachdem sich die Verhandlungen mit ihnen zerschlagen hatten, erklärte sich Sesselberger bereit, die Modelle selbst zu liefern. Seine sorgfältig ausgeführten Visierungen haben sich erhalten. Sie zeigen uns Sesselberger als einen kostüm- und ornamentkundigen Zeichner mit sehr geringem Verständnis für die plastische Aufgabe. Die 1513 von Peter Vischer gelieferten zwei Statuen König Theoderichs und König Artus' stellen alle übrigen tief in den Schatten. Die relativ besten unter diesen, ein halbes Dutzend, rühren von Stephan Godl, einem nach Innsbruck übergesiedelten Nürnberger, her. Die große Masse ist von der Tiroler Gießerfamilie Löffler hergestellt. Um schneller vorwärtszukommen, waren (für die kleinen Figuren) an eine Augsburger und eine

* Zu dieser Annahme paßt es gut, daß die Schriftquelle des 16. Jhrh. das Denkmal als Epitaphium bezeichnet.

Landshuter Hütte Aufträge erteilt. Beim Tode des Kaisers, 1519, war von dem geplanten Statuenheer noch nicht die Hälfte ausgeführt, von den ausgeführten die beiden besten, die Vischerschen, in einer der häufigen Geldnöte des Kaisers an den Bischof von Augsburg verpfändet und die Kirche, die das Grabmal umschließen sollte, nicht einmal begonnen. Maximilian wurde in einer kleinen Kirche in Wiener-Neustadt sehr bescheiden zur Ruhe gebettet. So ist das Innsbrucker Denkmal ein Kenotaph. Um die Fortsetzung der Arbeit hat sich Maximilians Nachfolger und Enkel Karl V. nicht im geringsten gekümmert. Es war der andere Enkel König Ferdinand und dessen gleichnamiger Sohn, denen die schließliche Vollendung zu danken ist. Jetzt auch nicht mehr durch deutsche Hände. Die vielbewunderten subtil kleinmeisterlichen Reliefs wurden dem Niederländer Alexander Colin, die Statue des Kaisers einem Dutzenditaliener, Ludwig Duca, anvertraut. 1584 war das Ganze fertig.

Das Innsbrucker Denkmal hatte drei Fehler: es fand die deutsche Kunst auf die in ihm gestellte Aufgabe nicht vorbereitet, es rückte zu langsam vorwärts, und schließlich wäre es stets viel zu wenigen zugänglich gewesen. So kam der an Einfällen immer reiche Kaiser zum Beschluß, denselben Gedankengang in ganz anderer Form und, was ihn reizte, mit noch vermehrter persönlicher Mitwirkung in die Welt zu senden: auf dem Papier in Bilddruck und Schrift. Monumentalität sollte durch Publizität ersetzt werden: — im Sinne der Zeit ein höchst moderner und im Sinne der deutschen Gegebenheiten ein nationaler Gedanke, dem auch der im Zeitalter der Reformation notwendige Tropfen demokratischen Öls nicht fehlte. Maximilian hat sich jahrelang über den Plan mit seinen Geheimschreibern bis in die Einzelheiten besprochen und damit seinem dilettantisch beweglichen Geist eine angenehme Unterhaltung bereitet: Gutes ist daraus dem Werke kaum erwachsen, es trägt in seiner vagen und vasten Anlage nur zu viel vom geistigen Stempel seines Urhebers an sich. Sieben große Holzschnittfolgen sind es, die sich in drei aufeinander bezogene Gruppen ordnen lassen. I. Gruppe: Zur Eröffnung »Die Genealogie des Hauses Habsburg«. Der Beirat so gelehrter Männer wie Trithemius und Stabius hinderte nicht das Zustandekommen eines Stammbaums, der an Phantastik wenig zu wünschen übrig läßt: er beginnt mit Hektor dem Trojaner und gelangt über einen Francio I. und Francio II., einen Aristides, Polybius und ganz romanhafte Namen wie Panthagon und Gondegorus mit Nr. 51 auf Chlodwig den Frankenkönig, von wo ab Maximilian selbst diktiert hat. Sämtliche 77 Zeichnungen rühren von Hans Burgkmair her und stellen seiner flüssigen Erfindungsgabe das beste Zeugnis aus. Darauf folgen die Heiligen der »Sipp-, Mag- und Schwägerschaft« des Kaisers. Umständliche Vorarbeiten zeigen, daß es mit der Beweisführung der Verwandtschaft keineswegs leicht genommen war; die Gelehrsamkeit ist freilich von der Art, die

alles zu beweisen imstande ist. Und so war es noch bescheiden, daß Max es schließlich mit der Zahl 100 bewenden ließ; in einem der Manuskripte waren als Verwandte 123 Sancti und 44 Beati ausgerechnet. Der Papst hatte die Gefälligkeit, sie alle anzuerkennen. — Zwischen der ersten und zweiten Gruppe steht ein anderer merkwürdiger Plan: das sogenannte Gebetbuch des Kaisers. Der Name bezeichnet die Sache nur ungenau. Das durch die Handzeichnungen Dürers berühmt gewordene Exemplar ist nicht für den persönlichen Gebrauch des Kaisers bestimmt, wie die zahllosen mit Miniaturen geschmückten Gebetbücher anderer Fürsten. Es sollte ein Druckwerk in vielen Exemplaren sein, bestimmt als Gabe für die von Maximilian gestiftete ritterliche St.-Georgs-Brüderschaft, die den Kaiser auf seinem geplanten Kreuzfahrerzuge ins heilige Land begleiten sollte. Wie der Kreuzzug nie zustande kam, so wurde auch das Gebetbuch nicht fertig. Die Randzeichnungen waren gedacht als Vorlage für den Holzschnitt. Sie waren schon lange vergessen und wären leicht untergegangen, hätte nicht der leidenschaftliche Dürersammler des 17. Jahrhunderts, Kurfürst Max von Baiern, sie in seinen Besitz gebracht. — II. Gruppe. Die Romane »Freydal«, »Teuerdank« und »Weißkunig«. In durchsichtiger allegorischer Verhüllung erzählen sie des Kaisers Lebensgeschichte von Jugend auf, am ausführlichsten seine Brautfahrt nach Burgund. In seinem öffentlichen Leben war ihm das meiste mißglückt; auf allen seinen Wegen waren ihm die Feinde entgegengetreten, die er Unfallo, Fürwittich und Neidelhart nennt; nun lebte er in seiner Phantasie sein Leben noch einmal als »Wahrheit und Dichtung« durch, glücklicher als es gewesen war, so wie er wünschte, daß es in der »Gedächtnus« verbleiben solle. Die letzte Ausführung des Textes überließ Maximilian seinen Sekretären, doch ohne seine Zustimmung ist gewiß kein Vers und keine Illustration zum Druck befördert worden. Die Zeichner waren Hans Burgkmair, Leonhard Beck und Hans Leonhard Schäuffelein — III. Gruppe. Der »Triumph«. Eine Riesenarbeit des Fleißes und Glanzleistung des Formschnitts ist sie durch die Unfähigkeit des kaiserlichen Dilettanten, zwischen dem Geistreichen und dem künstlerisch Fruchtbaren zu unterscheiden, in eine Ungeheuerlichkeit travestiert. Da ist zuerst eine Gruppe von 92 Blättern größten Formats. Sie sind Fetzen eines zunächst unverständlichen Ganzen. Zusammengesetzt bilden sie die »Ehrenpforte«, 9 Fuß breit und 10½ Fuß hoch. Schlichte Leute hatten es in der Gewohnheit, wie wir aus dem Volkslied wissen, einen Holzschnitt an die Wand oder die Tür zu nageln. Der Kaiser aber wollte einen Wandschmuck mit monumentalem Anspruch. Der für den Holzschnitt höchst fruchtbare Begriff des Zyklus und die ihm in keiner Weise zukommende Großbildwirkung sind hier durcheinandergeworfen; ebenso in Konfusion gebracht die Grenzen der Architektur und der malerischen Dekoration. Was dabei herauskam, war ein lahmer, unförmlicher Auf-

bau — von dem freilich in der Unterschrift naiv versichert wird, daß er die Ehrenpforten der Kaiser im alten Rom nachbilde — bedeckt mit einem Konglomerat von genealogisch, biographisch und heraldisch bedeutsamen Einzelheiten. Der Hofhistoriograph Stabius und ein dunkler Ehrenmann aus dem Kreise der Innsbrucker Hofkünstler hatten den Entwurf zusammengebraut; dem bedauernswerten Albrecht Dürer fiel es zu, ihn im einzelnen auszugestalten. — Weniger Unmögliches wurde vom zweiten Teil, dem »Triumphwagen«, und dem dritten, dem »Triumphzug«, gefordert. Der Wagen ist ganz von Dürer; der Kaiser in hohem Ornat, umgeben von 12 ihm Kränze darbringenden allegorischen Frauen; 12 Rosse, paarweise in langem Gespann, am Zaum eines jeden wieder eine Allegorie, Providentia und Moderatio, Alacritas und Velocitas, und wie sie sonst heißen mögen; das Ganze in einer feierlich getragenen Tonart in schwerer Wucht und Pracht. Leider folgt dann noch ein Dutzend kleinerer Wagen (diese nicht von Dürer), die durch ihre unvermeidlichen Tautologien trotz eifrigen Suchens nach Ergötzlichkeit, den Eindruck nur abschwächen. Es ist der Fehler aller maximilianischen Programme, daß sie kein Ufer und kein Ende finden können. Erst im nachfolgenden Volk der Reiter und Füßer, Bannerträger, Jäger, Musikanten und Soldaten wird es wirklich lebendig und rauscht in munterer, wahrer Festlust dahin. Das Talent Hans Burgkmairs war hier in seinem echten Element. Mit dem Festzug sind 137 Blätter gefüllt. Man kann sie mit Behagen nacheinander besichtigen und bleibt im Fluß; wahrscheinlich aber waren sie bestimmt, als ein Fries in einem Gemach ausgerichtet zu werden, in Korrespondenz mit der Ehrenpforte. Freilich hat Kaiser Max infolge seiner bekannten chronischen Geldverlegenheiten auch hier die Vollendung nicht erlebt, und eine Aufstellung, wie er sie sich dachte, vielleicht bei befreundeten Fürsten und treuen Dienern, ist nie zustande gekommen, nur in den Schränken weniger Sammler haben sich die Bruchstücke des »Triumphs« dem Untergang entzogen.

Wieviel Unreifes, dilettantisch Vergriffenes in den künstlerischen Unternehmungen des phantasievollen Habsburgers gewesen sein mag, kleinlich waren sie nicht, und es wird uns im Gedächtnis haften bleiben, daß es einmal einen deutschen Kaiser gegeben hat, der die besten Künstler der Zeit an sich zog und in seiner Weise ihrer Tätigkeit ein großes Feld bereitete. Ein Maximilian läßt uns fühlen, was es wert gewesen wäre, wenn Deutschland einen kaiserlichen Hof mit einer Kunstpflege in gefestigter Überlieferung besessen hätte. Karl V. hat sich um die deutsche Kunst nicht im geringsten mehr gekümmert.

Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen. — Glänzendes war an ihm nicht. Das ungewöhnliche Ansehen, das er unter den Reichsfürsten genoß, war durch Klugheit, Festigkeit und

Redlichkeit wohl verdient. Kursachsen war unter ihm das am besten verwaltete Territorium. Seine Frömmigkeit bewegte sich in den vorgeschriebenen kirchlichen Bahnen — auch darin von Kaiser Max sehr verschieden, von dem man gelegentlich recht freigeistige Reden hören konnte —, und dies war auch der Ausgangspunkt seines Kunsteifers; allein zugleich hat derselbe etwas Amtliches, Landesväterliches an sich und ist insofern nicht mehr ganz mittelalterlich. Die Künstler, die er beschäftigte, waren mit Sorgfalt und selbständigem Urteil ausgewählt. Er hatte ständige Faktoren und Korrespondenten in Nürnberg und den Niederlanden. Der in Nürnberg eingewanderte Venezianer Jacopo de' Barbari erregte sogleich sein Interesse. Er zog ihn nach Wittenberg, wo er in den Jahren 1503—1505 als Hofmaler nachzuweisen ist. Um dieselbe Zeit war dort Konrad Meit aus Worms tätig, der später in den Niederlanden als Hofbildhauer der Statthalterin Margarete von Österreich sich einen Namen machte. In den Jahren 1491—95 wurde ein niederländischer Maler Jehan in festem Sold beschäftigt; er begleitete seinen Herrn 1493 auf der Reise nach Jerusalem, machte 1494 für ihn Einkäufe in Mecheln und Antwerpen, ging in vertraulicher Mission (vielleicht die polnische Heirat einer sächsischen Prinzessin betreffend) nach Krakau und führte einen Auftrag in Venedig aus. Die Vermutung, daß dies kein geringerer war als Jan Gossaert von Maubeuge, ist indes sehr unsicher. Im ganzen überwogen doch unter den auswärtigen Künstlern die Oberdeutschen. Die Beziehungen der Vischerschen Werkstatt zu den sächsischen Höfen waren alt. Das Taufbecken Hermanns d. Ä. in der Wittenberger Stadtkirche ist noch vorhanden, verschwunden das Grabmal der Herzogin Anna in Reinhardsbrunn. Friedrichs des Weisen eigenes Grabmal wurde gleich nach seinem Tode vom jüngeren Peter Vischer ausgeführt und ist künstlerisch das schönste aus den späteren Jahren der Werkstatt.

Aus Nürnberg gelieferte messingene Leuchter und sonstige Geräte werden in den kurfürstlichen Rechnungen oft genannt, im ganzen aber ist Peter Vischer mehr von dem herzoglichen Hof in Meißen als von dem kurfürstlichen beschäftigt worden. Von Malern werden in den Rechnungen ein Hans von Speier und Hans von Amberg häufig, Michael Wolgemut und Hans Burgkmair je einmal genannt — die gelieferten Arbeiten verschollen. Das schönste Zeugnis für Friedrichs Geschmacksurteil legt aber seine früh begründete und dauernde Verehrung für Albrecht Dürer ab. Zweimal, 1494/95 und 1503, ist dessen Aufenthalt in Wittenberg urkundlich nachzuweisen. 1496 besuchte ihn der Kurfürst in seiner Nürnberger Werkstatt, ließ sein Porträt (jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin) von ihm malen und bestellte für die Schloßkirche das jetzt in der Dresdener Galerie befindliche Altarwerk; wenn Dürer in demselben dem Formcharakter der italienischen Renaissance sich anschloß, so dürfte

dies auf den Wunsch des Bestellers geschehen sein. Das in Kupfer gestochene Altersbildnis des weisen Kurfürsten von 1514 ist allbekannt. Dürer dauernd an den sächsischen Hof zu fesseln, war freilich nicht gelungen. Doch lieferte er noch 1504 die prächtige Altartafel mit der Anbetung der drei Könige, die dank ihrem Ehrenplatz in der Tribuna der Uffizien von Florenz zu Dürers bekanntesten Gemälden gehört. 1505 trat Lucas Cranach das Amt eines Hofmalers an und ist nun fast ein halbes Jahrhundert dem kurfürstlichen Hause in wechselnden Schicksalen ein treuer Diener, ja Freund geblieben. — Die genauen Inventare, die Friedrich über den Kunstbesitz seiner Schlösser führte, lassen erkennen, daß der keineswegs verschwenderische Fürst für die Ausstattung derselben, ferner für Wandteppiche, illuminierte Bücher und Medaillen, die letzteren ein damals neuer, nach seinem Urteil in Nürnberg besser als in den Niederlanden gehandhabter Kunstzweig, es sich viel Geld kosten ließ. — wie sie leider auch darüber keinen Zweifel lassen, daß sich davon nur ganz wenig gerettet hat. Ein 1507 gedrucktes Büchlein, eine Art Führer für Studenten, beschreibt, zwar nicht immer klar, den Bilderschmuck der fürstlichen Zimmer im Wittenberger Schloß. Es sind in sich zusammenhängende Zyklen. Und da Wände und Decken getäfelt waren, hat man sich vielleicht eine ähnliche Behandlung zu denken, wie sie sich im Rathaus zu Goslar noch erhalten hat. In der gemeinen Sommerstube waren 13 Szenen aus der römischen Geschichte, nachahmenswerte moralische Beispiele dargestellt, z. B. wie ein Sklave des Marcus Antonius alle Anklagen gegen seinen Herrn zunichte macht und ihn dadurch rettet; oder wie Posthumius (?) den eigenen Sohn wegen Vergehens gegen die militärische Disziplin hinrichtet. Im Aestuarium majus 19 Bilder aus der Geschichte des Herkules. Im Gemach des Kurfürsten 24 Bildnisse sächsischer Herzöge, von Liudolf bis herab auf den lebenden Friedrich III. In seinem Schlafgemach die Geschichte der Argonauten u. a. m. Im Schlafgemach seines Bruders die Geschichte von Pyramus und Thisbe, von David und Bathseba und andere berühmte Liebesgeschichten. Im Zimmer der Fürstin Beispiele ehelicher Treue und Sittsamkeit. Es heißt dann weiter, es seien noch für weitere Zimmer Gemälde geplant, und es wird dazu an Berufung von Italienern (Jacopo de' Barbari?) gedacht. Einige der dargestellten Themata waren schon dem Mittelalter bekannt, andere mögen durch die Gelehrten der Universität in Vorschlag gebracht worden sein. Merkwürdig ist das vollkommene Übergewicht der antiken Stoffe. — Durchaus als Sohn seiner Zeit gibt sich Friedrich in einer andern Gruppe von Kunstwerken zu erkennen. Er hatte für seine Schloßkirche eine große Sammlung von Reliquien zusammengebracht, die in kostbaren Gefäßen am Sonntag Misericordias dem Volke zur Verehrung ausgestellt wurden, in 8 Gängen und vielen Unterabteilungen. Ein Verzeichnis mit 166 in Holz geschnittenen Abbildungen, nach Vorzeichnungen Cranachs,

erschien 1509 im Druck. Damals waren es 5005 Stücke. Im Jahre 1520 war ihre Zahl auf 19 013 gestiegen. Um sie zusammenzubringen, unterhielt der Kurfürst eine umfängliche Korrespondenz, keine Reise verging ohne neue Erwerbungen. Und dieser Mann wurde der Beschützer Martin Luthers! Erst 1523 verbot er die weitere Ausstellung der Heiligtümer. Als Schatzkammer der Goldschmiedekunst muß die Sammlung imposant gewesen sein. Aus diesen Neigungen erklärt sich das unerfreuliche Thema des 1508 bei Dürer bestellten Bildes mit der Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien.

Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490—1545). Man kann ihn, soweit deutsche und italienische Verhältnisse miteinander vergleichbar sind, einen Geistesverwandten Papst Leos X. nennen, welcher, als die Wahl auf ihn gefallen war, zu seinen Freunden sprach: Da Gott uns das Papsttum verliehen hat, so laßt es uns genießen! Mit 24 Jahren vereinigte Albrecht drei Bistümer, Magdeburg, Halberstadt und Mainz, und durch dieses den Primat unter den Reichsfürsten, in seiner Hand — am liebsten aber ließ er sich den Kardinal nennen, mit welchem Titel Rom gegen deutsche Kirchenfürsten immer sehr sparsam umzugehen pflegte. Als Domherr in Mainz war er dem oberrheinischen Humanistenkreise nahegetreten. Ein Zug von stürmischer Lebensfreude weht hier. Ulrich von Hutten begrüßte seine Wahl mit hohen Hoffnungen; mit Erasmus stand er in Verbindung, Reuchlin schätzte er, ein Capito und Hedio genossen eine Zeitlang seine Gunst; man traute ihm zu, daß er zur Reform übertreten und gleich seinem Vetter, dem Hochmeister des deutschen Ordens, seine geistlichen Fürstentümer in eine weltliche Herrschaft umwandeln würde. Allein bis zu diesem Entschlusse kam es nicht, und der schon durch den Bauernkrieg erschreckte Kardinal wurde nachmals einer der ersten, der sich den Jesuiten in die Arme warf. In ihm verbindet sich schöngeistiges Genießertum mit einer merkwürdig naiven religiösen Empfindung. Die ernsten Fragen, mit denen Luther die Welt auflöste, waren ihm mißbehaglich. *Domine, dilexi decorem domus tuae* — der Ort, wo er diesem seinem Lieblingsspruch mit hellem Eifer nachlebte, war seine Residenz Halle an der Saale. Das von seinem Vorgänger Ernst von Sachsen errichtete Schloß baute er prächtig aus, der Dom wurde fast ganz erneuert. Die Architekturformen desselben sind spätgotisch, allein in der Schmuckform tritt, zum erstenmal auf deutschem Boden, in konsequenter und abgeklärter Form die lombardische Frührenaissance hervor: die großen Stiftungstafeln mit 1523, die Portale mit 1525 bezeichnet. Schneller und entschiedener als einer seiner fürstlichen Zeitgenossen hat er für die Renaissance Partei ergriffen, obwohl ohne Unterscheidung der klassischen und der barocken Richtung in ihr.

Mainz verdankt ihm das machtvolle Denkmal für seinen Vorgänger Uriel von Gemmingen († 1514) von der Hand des großen Hans Backofen. Ein talentvoller Schüler desselben schmückte den Hallischen Dom mit den Statuen Christi und der Apostel. Sehr renaissancemäßig, d. i. ruhmsüchtig gedacht ist es, daß schon der Dreißigjährige mit seinem eigenen Grabdenkmal sich zu beschäftigen begann; nur wußte er noch nicht recht, ob er als Ort dafür Magdeburg oder Halle wählen solle. Auf dem Nürnberger Reichstag von 1523 trat er deswegen mit Peter Vischer in Verhandlung; 1525 war das große und reiche Werk vollendet. Es wurde später, als Halle protestantisch geworden war, nach Aschaffenburg übergeführt. Auch der vielgerühmte Hochaltar besteht nicht mehr; an ihm war alles aus Silber, die großen Reliquiensärge, zwei mächtige Kandelaber, eine überlebensgroße Statue des hl. Mauritius und andere kleinere, darunter merkwürdigerweise auch die Bildnisfiguren des Kardinals selbst und Kaiser Karls V. Die 17 Nebenaltäre trugen Gemälde, und daß der Kardinal seine Leute richtig einzuschätzen wußte, bezeugen die Namen Grünewald, Baldung, Cranach. Das in Albrechts Testament von 1540 genannte Bild von der Hand Dürers ist nicht mehr nachweisbar. Indessen hat er durch Dürer zweimal sein Bildnis in Kupfer stechen lassen. Daß der Luxus in Teppichen, Meßgeräten und Meßbüchern mit Miniaturenschmuck (die schönsten vom Nürnberger Glockendon) groß war, versteht sich von selbst. Auch fehlte nicht — wieder wie in Wittenberg — ein illustrierter Reliquienkatalog (»Heiltumsbuch«). — Die unaufhaltsamen Fortschritte der Reformation verleideten dem Kardinal seine Schöpfung; er ließ, was beweglich war, nach Mainz und Aschaffenburg überführen (wo es doch nur teilweise noch erhalten ist); in zwei Jahrzehnten war alles entstanden und wieder vergangen.

Otto Heinrich Pfalzgraf bei Rhein. (Abb. 286.) — Mit der zweiten Hälfte seines Lebens greift er über die zeitliche Grenze unserer Epoche hinaus, aber innerlich ist er mehr ihr als der folgenden verwandt. Er repräsentiert am reinsten den kurzen Abschnitt des 16. Jahrhunderts, in dem es schien, als könne zwischen der deutschen Kunst und der Renaissance eine echte geistige Gemeinschaft zustandekommen. Otto Heinrich ist vielleicht der einzige deutsche Fürst gewesen, in dessen Leben Kunst und Wissenschaft wirklich im Zentrum standen, auch dann, als gegen Ende durch seinen Übertritt zum Protestantismus das religiöse Moment stärker als bisher hervortrat. Er hat als Kurfürst nur drei Jahre regiert (1556—1559), und in diese Zeit fällt der Heidelberger Schloßbau. Bis zum Tode seines Oheims Friedrich II., auf dessen Beerbung er lange hatte warten müssen, gehörte ihm nur die kleine pfälzische Nebenherrschaft Neuburg an der Donau. In seinen Jünglingsjahren war er viel gereist, als Begleiter seines Oheims in Frankreich, Spanien und Italien, später allein

nach Jerusalem (1522). Ein ausführliches Tagebuch bezeugt, mit wie offenen Augen er gereist ist. Wo er sich seine schon ganz humanistisch gerichtete Bildung erworben hat, ist nicht bekannt (sein Bruder Philipp studierte in Freiburg und Padua). Seine Liebhabereien waren außer der Kunst: schöne Pferde, Musik und Bücher. Häufiger als irgendein anderer Zeitgenosse hat er sich porträtieren lassen, auch dies ein charakteristisches Merkmal seiner Renaissancebildung. Ein Jugendbildnis von Baldung ist verschollen. 1535 malte ihn Barthel Beham, dann Christoph Amberger. Später hat krankhafte Fettsucht, von der er vergebens in Bädern Heilung suchte, ihn entstellt. So zeigt ihn die brillante Alabasterbüste im Louvre, unter allem wuchernden Fett noch immer geistreich belebt. Medaillen gibt es von ihm aus allen Lebenszeiten. Er war der Gründer der berühmten Heidelberger Bibliothek, die nachmals Tilly entführte und Max von Baiern dem Papst zum Geschenk machte. Er war zugleich ihr eifrigster Leser. In ihrem Katalog finden sich u. a. die neuesten Schriften der italienischen Architekturtheoretiker, deren Einwirkung auf den Schloßbau nicht zu verkennen ist. Bald nach seiner Vermählung (1528) begann er den Bau seines Residenzschlosses in Neuburg. Es ist, neben dem Landshuter, das erste in Renaissance erbaute Fürstenschloß Süddeutschlands. Später wiederholt geplündert, heute verwahrlost, gibt es nur eine schwache Vorstellung von dem gediegenen Reichtum seiner ehemaligen Einrichtung. Der Bauintendant des Pfalzgrafen war er selbst, kümmerte sich um alle Einzelheiten, reiste deswegen oft, schon als Zwanzigjähriger, nach München und Augsburg, um sich seine Künstler auszusuchen. Ihre vollständige Namensliste aufzustellen würde hier zu weit führen. Die Generation der ganz Großen war schon ausgestorben; von Peter Vischer erwarb er einen Nachguß, um das herrliche Bronzegitter bewarb er sich umsonst; daß ein Hans Daucher, Loy Hering, Pankraz Labenwolf, vielleicht auch Peter Flötner, von Malern Jörg Breu, Gerung, Beham, Amberger ihm gedient haben, war immerhin nichts Verächtliches. Mit mehreren italienischen Fürsten tauschte er Geschenke aus; den Markgrafen von Mantua entzückte er durch eine der Prachtrüstungen, in denen die deutschen Waffenschmiede obenan standen, während die als Gegengabe versprochenen Porträts Federigos und seiner Gemahlin, die Tizian malen sollte, nie nach Neuburg gekommen sind; dafür schöne Pferde; und vom Herzog von Florenz ein paar junge Löwen. — Wäre Otto Heinrich bereits Kurfürst gewesen (warum mußten die beiden kinderlosen Oheime in Heidelberg so lange leben!), so hätte man seine Ausgaben für die Kunst nicht Verschwendung nennen können; die Einkünfte seines schon verschuldet übernommenen kleinen Landes überstiegen sie aber weit. Otto Heinrich war schon bankerott, als das Unglück des Schmalkaldischen Krieges über ihn kam und der Kaiser ihn seines Landes verlustig erklärte. Als Flüchtling und Kostgänger seines Oheims lebte er die fol-

genden zehn Jahre in Heidelberg in gedrückter Lage, mit Büchern und Musik sich seine Muße versüßend, allerlei niederschreibend, u. a. die Lebensgeschichte seines unglücklichen Bruders, Materialien zusammenstellend zu einer Geschichte des Schmalkaldischen Krieges, in stetem Briefwechsel mit alten Freunden, den Peutinger und Fugger in Augsburg, den beiden Sturm und Hedio in Straßburg, mit mehreren Mathematikern und Astronomen; ein wenig auch noch Kunstbücher und Konterfeite sammelnd; in Augsburg erwarb er einen Globus um 100 Gulden, von Moritz von Sachsen die Münzsammlung und den Nachlaß Albrechts von Mainz. — 1556 machte ihm der Tod Friedrichs II. den Platz auf dem Kurfürstenstuhl frei, und sogleich warf er sich auf den Bau des Palastes, den jedermann kennt und aus dessen edler und sonniger Schönheit Otto Heinrichs Geist vernehmlich zu uns spricht. Das prächtige Grabmal, das er sich noch zu Lebzeiten (denn auch er war ohne Leibeserben) hatte errichten lassen, ist im Dreißigjährigen Kriege zerstört worden, wie auch damals das Schloß seine erste Verwüstung durchmachte.

Erstes Kapitel.

Albrecht Dürer.

(Abb. 4—72.)

Die großen Talente erscheinen, wenn die Zeit für sie reif geworden ist; nicht eine Laune der Natur erzeugt sie, sondern der folgerichtige Wille der Geschichte. Es hat keinen Zweck, von der Begabung aus nach einem Rangverhältnis zwischen ihm und seinen großen Zeitgenossen zu suchen: gewiß ist, daß er unter allen die größten geschichtlichen Wirkungen hervorgerufen hat. Und zwar mit Fug und Recht: deshalb, weil er in das Gefäß seiner Kunst den größten menschlichen Gehalt zu legen hatte. Er errang den Primat, weil in ihm die Antriebe des Zeitalters am vollkommensten sich verdichteten. Keines der seine Umwelt bewegenden Probleme ist ihm fremd geblieben. Die Renaissance hat er früher und tiefer erfaßt als irgendeiner; die Reformation erlebte er von ganzer Seele mit. Er hat eine romantische und eine klassizistische Seite. Sein Gesichtskreis war universell, aber im Kern seines Wesens blieb er ganz deutsch. Er war begabt mit feinster künstlerischer Sinnlichkeit und zugleich dem Geistigen in der Kunst tiefsinnig hingegeben. Er war ein Techniker, wie es in allen Jahrhunderten wenige gegeben hat, und zugleich ein dem Gesetz in der Kunst mit heißem Wissensdrang nachspürender Denker. Keines andern Künstlers Werke müssen so sehr wie die seinigen als einheitliches Lebenswerk begriffen werden. Von den mathematisch konstruierten Normalfiguren »Adam und Eva« bis zu der Traumdämmerung der »Melancholie«, von dem Rausch und Sturm der »Apokalypse« bis zu der gemessenen Strenge der »Vier Apostel« — welche Spannung. Aber nur alles zusammen gibt den ganzen Dürer.

Wenn man ihn den ersten modernen Menschen in der deutschen Kunst nennt, so heißt das: er stellte dem Brauch und der Tradition sein Ich gegenüber, dieses allein gegen sich selbst verantwortlich. Schon mancher in der vorangehenden Generation hat ein solches Ziel dumpf geahnt; er zuerst hat mit hellem Bewußtsein und unbeirrbar danach gehandelt. Die großen Meister der Dome des Mittelalters standen auf einem andern Grunde; was Dürer von ihnen unterscheidet, ist, daß jene im Namen einer allumfassenden Gemeinschaft ihre Werke schufen, er in

seinem eigenen. Hierdurch am höchsten, weit mehr als in seinem neuen »Stil«, offenbart sich in ihm die »Neuzeit«. Wem könnte entgehen, daß dies auf künstlerischem Gebiet dasselbe bedeutet wie auf dem religiösen die von der Reformation durchgesetzte Autonomie des Individuums? Dürers Freiheitsbewußtsein gegenüber der Überlieferung ist stark, gleich stark das Gegengewicht seines sittlichen Verantwortungsgefühls. Niemals hat ein Künstler strengeren Wahrheitssinn besessen und ein stärkeres Gefühl der objektiven Verpflichtung. Schaffen in der Phantasie ist nur die eine Hälfte seines Berufs, die andere die wissenschaftliche Erkenntnis. Ernst Heidrich hat ihn treffend mit Luther verglichen, der verlangte, daß die religiösen Vorstellungen zum vollen persönlichen Besitz des Individuums werden, und doch keine verschwimmende Gefühlsreligion wollte, sondern ein festes Bekenntnis. »Diese Mischung von Freiheit und Gebundenheit ist es, die die Kunst Dürers wie die dogmatischen Begriffe Luthers charakterisiert: die alten Bildformen blieben, sie wurden nur von innen her erneuert.«

Die Betrachtung seines Werks regt ein unbedingtes Verlangen auf, des Mannes Lebensgeschichte kennenzulernen. Daß es befriedigt werden kann, ist mehr als nur ein glücklicher Zufall. Seine auf die Buntheit der äußeren Welt gerichtete Wißbegierde, die ihn oft mitten in der Kunst als Naturforscher erscheinen läßt, hatte zum Korrelat einen Trieb zur Selbstbeobachtung und zur Rechenschaftsablegung über seine persönliche Entwicklung. Wir besitzen von ihm Fragmente einer Selbstbiographie, die Fortsetzung der von seinem Vater angelegten Familienchronik, von dem trockenen Ton der letzteren sehr oft charakteristisch unterschieden. Seine Briefe aus Venedig an seinen Freund Pirkheimer überraschen ebenso durch ihr natürlich ausdrucksvolles Deutsch, wie durch ihre Mitteilsamkeit über sein persönliches Leben. Das sorgfältig geführte Tagebuch seiner niederländischen Reise wird in dem Moment eines ihn erschütternden Erlebnisses durch einen langen, gebetartigen Monolog unterbrochen. Voll Selbstanalyse ist die lange Reihe seiner Selbstporträts — niemand vor ihm hatte an Selbstporträts gedacht. Besonders wichtig ist, daß er von 1503 ab die meisten Stiche und auch viele seiner Zeichnungen mit dem Entstehungsdatum versah; bei den Jugendzeichnungen hat er sie dann noch nachträglich hinzugefügt. So steht die Chronologie seiner Werke auf einer ungewöhnlich sicheren Basis. Und auch Zweifel an seiner Urheberschaft tauchen verhältnismäßig seltener auf als bei andern; eigentlich nur im Bereich seiner Jugendwerke. Endlich gibt es nicht wenig Nachrichten und Urteile der Zeitgenossen über ihn; er war ihnen als Persönlichkeit merkwürdig. Auch dies ein neuer Zug.

Es ist also möglich, eine Biographie von ihm zu schreiben. Unsere Aufgabe ist das aber nicht. Eine kurze Skizze seines Lebensganges muß genügen.

Lebenslauf.

Albrecht Dürer wurde geboren am 21. Mai 1471 in Nürnberg und starb ebenda am 6. April 1528. Schlechtweg einen Nürnberger kann man ihn doch nicht nennen, ebensowenig dem Blute nach als nach seiner künstlerischen Genealogie. Kein einziger deutscher Stamm hat alleinigen Anspruch auf ihn. Seine Vorfahren waren Kolonialdeutsche aus Westungarn. Sein Vater hatte sich nach längerer Wanderung in Deutschland und den Niederlanden 1455 in Nürnberg angesiedelt, als Goldschmied, welches Handwerk schon der Großvater betrieben und zu dem auch der junge Albrecht erzogen wurde. Dieser Vorschule verdankte er die Sicherheit, mit der er später den Kupferstich beherrschen lernte, und mehr als das: die Besonnenheit und Genauigkeit auf jeglichem Arbeitsfelde. »Und ob ich nun säuberlich arbeiten kunnt,« erzählt er weiter, »trug mich meine Lust mehr zur Malerei, denn zum Goldschmiedswerke.« Es ist bezeichnend, daß sein Gesichtskreis schon früh über Nürnberg hinausging. Es waren Stiche Schongauers, »die das erste Licht in das dunkle Streben des Knaben warfen«. Auch anderes vom Oberrhein, sicher Blätter des Meisters E. S., wahrscheinlich auch einige vom Hausbuchmeister lernte er kennen. Er bat den Vater, ihn ins Elsaß in die Lehre zu geben — man bemerkt die indirekte Kritik der heimischen Größen in diesem Wunsche. Da aber ein nach Colmar gerichteter Brief sein Ziel nicht erreichte, so trat der Knabe, inzwischen sechzehnjährig geworden, in die Werkstatt Michel Wolgemuts ein. Dessen Kunst war damals schon überaltert. Wichtiger für Dürers Entwicklung sind jüngere Werkstattgenossen gewesen, Wilhelm Pleydenwurff und ein unbekannter Schwabe, der in den 1488 erschienenen Holzschnitten aus dem Heiligenleben eine beweglichere und heiterere Art, als die in Nürnberg gewohnte, einführte. Wenn Dürer an den von Wolgemut und Pleydenwurff geleiteten großen Illustrationswerken dieser Zeit, dem Schatzbehalter und der Weltchronik (vgl. Bd. II S. 273) mitgearbeitet hat, wie man als wahrscheinlich annehmen muß, so lassen sich doch keine bestimmten Stellen darin für ihn in Anspruch nehmen. Näher bringen ihn uns seine Zeichnungen. Wir erkennen in ihm schon deutlich die zwei Richtungen, in die sein Geist auseinanderging: im Selbstbildnis des Dreizehnjährigen von 1484 und dem des Vaters von 1486 gespannte Beobachtung des Tatbestandes der Naturform, in den Szenen aus dem Reiterleben ein kindlich harmloses Fabulieren. — Nach Ostern 1490, als Neunzehnjähriger, war er so weit, die Wanderschaft anzutreten. Ihr Ziel war das schon vor sechs Jahren gewünschte, war die Stadt Schongauers. Als er dort ankam — wo er sich unterwegs aufgehalten hat, wissen wir nicht —, fand er den verehrten Mann nicht mehr am Leben. Indessen blieb er am Oberrhein. Daß er in Basel und danach in Straßburg Arbeit genommen hat, ist gewiß; nichts weniger als gewiß leider, was das dortige

Kunstwesen ihm darbot. Von der elsässischen Malerei der 80er und 90er Jahre ist fast nichts übriggeblieben. Nur von der Buchillustration haben wir genauere Kenntnis. Daß der junge Nürnberger, der schon in seiner Vaterstadt mit diesem Fach vertraut geworden war, dazu herangezogen worden, ist mehr wie wahrscheinlich. Der Holzschnitt einer Kreuzigung in einem 1493 bei Grüninger in Straßburg erschienenen Missale wird ihm mit Zuversicht zugeschrieben. Sehr wichtig wäre zu wissen, ob die drei großen Folgen des Baseler Terenz, des Ritters vom Turn und des Brantschen Narrenschiffs von ihm gezeichnet sind. Die Zuweisung an ihn ist eine bloße Hypothese und hat ebensoviel Widersacher wie Anhänger. Alles in allem läßt sich nur sagen: die ihm schon von früh auf bekannte oberrheinische Kunst spielt in Dürers Jugendentwicklung eine wichtige Rolle, leichtlich eine wichtigere als die Nürnberger. Wie es auch sei, sehr bald jedoch gewannen stärkere Eindrücke von ganz anderer Seite her Macht über ihn.

Zu Pfingsten 1494 rief ihn der Vater nach Hause zurück, er hatte eine Frau für ihn ausgesucht. Aber sein Wandertrieb war noch nicht gestillt. Gleich nach seiner Hochzeit machte er sich wieder auf die Reise, er ging über die Alpen, nach Venedig. Ein schicksalvoller Moment von großen Folgen für Dürer wie für die ganze deutsche Kunst. Zwei mit dem Datum 1494 versehene, sehr sorgfältige Kopien von seiner Hand nach Kupferstichen Andrea Mantegnas, Reliefkompositionen mit stark bewegten nackten Figuren — diese Blätter werden kaum das einzige gewesen sein, was ihm von italienischer Kunst zu Gesicht kam —, deuten an, was ihn auf diesen Weg lockte. Wir wissen, daß die deutsche Kunst des zu Ende gehenden Jahrhunderts, den Tiroler Pacher allein ausgenommen, mit der italienischen noch keine Berührung gehabt hatte; das selbstverständliche Reiseziel der Künstlerjugend, seiner Zeit auch das seines Vaters, waren bis dahin die Niederlande gewesen. In diesem Augenblick schlug der Wind um. Ein dunkler Drang nach neuer Zielsetzung hatte den jungen Nürnberger an den Oberrhein getrieben, Befriedigung hatte er auch hier nicht gefunden. Aus Italien, so kurz die Reise gewesen, kehrte er zurück, den Kopf voll von Keimen einer werdenden neuen Welt.

1495 richtete er sich in Nürnberg seine eigene Werkstatt ein. Sie war klein. Bilder wurden in ihr wenig gemalt, seine Tätigkeit war fast ganz der gedruckten Kunst zugewendet. Im Mittelpunkt stand das 15 Blätter in Großformat umfassende Holzschnittwerk der Apokalypse. Veröffentlicht wurde diese 1498. Die Arbeit seiner Jugend bis dahin war großenteils Gesellenarbeit und entzieht sich unserer Kenntnis. Es bleibt neben vielem Hypothetischen wenig Sicheres übrig: zwei in Öl gemalte Porträts, ein Holzschnitt und etliche Zeichnungen. Der Eindruck im ganzen ist der einer früh entwickelten technischen Fertigkeit, nicht der

einer besonderen geistigen Frühreife. Er war 25jährig, als er die Apokalypse begann, und hier nun bricht plötzlich sein Eigenwesen hervor als ein gewaltiger, hinreißender Erguß aus der Tiefe persönlichen Lebens. Der Strom war entfesselt, sofort machte er sich an einen zweiten großen Holzschnittzyklus, die Passion Christi (veröffentlicht erst 1511). Im übrigen sind die Jahre 1497 bis 1504 vornehmlich dem Kupferstich und dem Porträt gewidmet. Mit den großen Bilderwerkstätten Nürnbergs in Wettbewerb zu treten, lag ihm nicht an. Doch muß er schon damals die Aufmerksamkeit der Kenner erregt haben. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen hielt sich in Nürnberg einen Agenten für Kunstankäufe. Durch dessen Vermittlung wird der Auftrag für das Triptychon der Wittenberger Schloßkirche (jetzt in Dresden) gekommen sein, Dürers erstes Altarwerk; um 1497 oder etwas später. Der erste Auftrag für Nürnberg kam erst 1503: die Geburt Christi, jetzt in der Pinakothek zu München, gemalt für die Katharinenkirche als Stiftung der Patrizierfamilie Paumgärtner. Im nächsten Jahre wieder eine große Tafel für Wittenberg, die später von Kaiser Rudolf II. nach Prag gebrachte, jetzt in der Uffiziengalerie von Florenz befindliche Anbetung der hll. drei Könige. Nun trat der Kupferstich für einige Zeit beiseite, eine zweite Holzschnittpassion, die sog. »grüne«, wurde entworfen, die Arbeit am großen Marienleben begonnen. — Wie man sieht, ist schon das äußere Bild von Dürers Künstlertum nicht mehr das vom 15. Jahrhundert her gewohnte: die Werkstatt tritt zurück hinter der Person, das Gewerbe hinter der freien Kunst. In den letzten 90er Jahren beginnen seine theoretischen Studien. Er kommt mit dem Nürnberger Humanistenkreise in Verkehr, läßt sich den Vitruv verdeutschen, zeichnet für Konrad Celtis Titelblätter, knüpft mit dem 1497 von einem siebenjährigen Aufenthalt in Italien zurückgekehrten Willibald Pirkheimer den Freundschaftsbund, der in wahrhaft brüderlicher Vertraulichkeit ihn durchs ganze Leben begleitete. Unter allen deutschen Humanisten ist Pirkheimer derjenige, der dem Renaissanceideal des allseitigen Menschen am nächsten kam: Weltmann und Gelehrter, Ratsherr und Anführer im Kriege, Philolog und Poet, heiterer Lebenskünstler und von den religiösen Zeitfragen ergriffen; man ahnt, was diese Freundschaft für Dürers geistige Stellungnahme bedeutet haben muß.

Im Herbst 1505 ging Dürer zum zweitenmal nach Venedig und blieb dort bis zum Frühjahr 1507. Für den sonst schwerblütigen Mann war es eine sonnige, glückliche Zeit. Die Huldigungen der Italiener, die er mit Behagen entgegennahm — man wollte ihn sogar überreden, sich ganz in Venedig niederzulassen —, galten seiner Zeichen- und Stecherkunst. Er kehrte aber zurück mit dem Vorsatz, nun auch große Gemälde zu schaffen, wie er eines schon in Venedig für die Kapelle der deutschen Kaufleute gemalt hatte (es kam um 1600 durch Kaiser Rudolf II. nach

Prag, wo es sich noch jetzt befindet). In der Heimat folgten sich: die Doppeltafel mit Adam und Eva von 1507 (Madrid), die große Himmelfahrt Mariä für Jakob Heller in Frankfurt von 1509 (verbrannt), der Dreifaltigkeitsaltar für die Landauerkapelle in Nürnberg, vollendet 1511 (jetzt in Wien). Aber die Masse seiner deutschen Landsleute hatte andere Wünsche, und es zog ihn selbst, ihnen sich nicht zu versagen. Er griff auf die erzählende Gattung zurück, und das mußte heißen: auf die Graphik. Die liegen gebliebenen Zyklen früherer Jahre, das Marienleben und die Große Passion, wurden vollendet (beide herausgegeben 1511); dann die sogenannte kleine Holzschnittpassion in 36 Blättern und die Kupferstichpassion; 1513 und 1514 »Ritter, Tod und Teufel«, »Hieronymus im Gehäus«, die »Melancholie« und viele kleinere Kupferstiche; 1515 und 1516 die technisch und inhaltlich bedeutenden Radierungen auf Eisen. — 1510 hatte ihm der Rat seiner Vaterstadt zum erstenmal einen Auftrag erteilt: zwei große Tafeln mit den Idealbildnissen Karls des Großen und König Sigismunds für die Heiltumskammer, d. i. den Ort, an dem die Nürnberger die ihnen anvertrauten Reichskleinodien bewahrten. 1512 war Kaiser Maximilian in Nürnberg; er zog Dürer in den Dienst der weitläufigen Kunstunternehmungen, von denen wir an früherer Stelle schon gesprochen haben (S. 19). Es würde uns schmerzen, wenn der Kaiser an Dürer verständnislos vorübergegangen wäre, wie später Friedrich der Große an Goethe; ob der Auftrag den Künstler innerlich gefördert hat, muß doch bezweifelt werden. Noch war er an dieser Arbeit beschäftigt, als der Tod Maximilians sie unterbrach. Die Hauptbegebenheit im nächsten Jahre war die Reise in die Niederlande 1520. Dürer wollte dort den eben gewählten jungen Kaiser Karl V. aufsuchen, um sich das von Maximilian ihm ausgesetzte Jahrgeld zu sichern; zuerst hatte er sogar an eine Reise nach Spanien gedacht im Gefolge des Wahlbotschafters Friedrich von der Pfalz. Von der niederländischen Reise hat sich in kurzen Notizen ein stoffreiches Tagebuch erhalten. Wenn seine Nürnberger Freunde ihn wegen seiner Reiselust zu necken pflegten, so wußten sie nicht, wie er zu reisen verstand. Seinen schaulustigen Augen wurde jeder Tag ein Fest. In Köln ließ er sich das Dreikönigsbild Stephan Lochners aufschließen, im Aachener Münster konstatierte er mit Genugtuung an den »proportionierten Säulen, die Carolus von Rom dahin hat bringen lassen und einflicken«, daß sie »wirklich nach Fitruvius Schreiben gemacht« seien; in Brüssel musterte er die jüngst angekommenen seltsamen Goldsachen aus Mexiko; in Antwerpen sah er Neger, erwarb sich indianische Waffen und Geräte, bewunderte auf dem Roßmarkt die prachtvollen Hengste und notierte sich ihre Preise; nach Zeeland fuhr er, um einen gestrandeten Walfisch zu sehen. Mit einer Menge interessanter Menschen traf er zusammen. Er lernte Erasmus kennen, den berühmtesten Mann des geistigen Europa, und fast alle angesehenen Künst-

ler, unter denen ihm Mabuse, der Führer der Italistenschule, nicht unbedingt gefiel. Er hatte Gespräche mit portugiesischen Juden, die sich der Lehre Luthers verwandt zeigten. In Antwerpen gaben ihm die Künstler ein Fest, von dem sie ihn mit Fackeln in sein Haus geleiteten. In Brüssel ließ die Statthalterin Margarethe ihn zu sich kommen. König Christian von Dänemark, der Schwager des Kaisers, lud ihn mehrfach zur Tafel, und einmal sah er bei ihm den Kaiser selbst. Mitten in diesen frohen und ehrenreichen Tagen traf ihn erschütternd die Nachricht von der Gefangennahme Luthers, dessen erstes Auftreten ihn mit hohen Hoffnungen erfüllt hatte.

Im Sommer 1521 kehrte er nach Nürnberg zurück, geistig erfrischt, aber mit dem Keim zu einer Krankheit, die den damals erst Fünfzigjährigen nicht mehr frei ließ. Der Katalog seiner Werke wird magerer. Große Pläne kamen über sorgfältige Vorbereitung nicht hinaus. Eines besonderen Anstoßes (den wir noch kennenlernen werden) bedurfte es, damit die »Vier Apostel« zustande kamen (1526), sein gewaltigstes, persönlichstes Werk und sein Schwanengesang. Auch mit der Schlußredaktion seiner theoretischen Schriften kam er nicht zu Ende, nur einzelne Kapitel aus ihnen konnten in den Druck gegeben werden. — Sein Tod (am 6. April 1528) wurde im gebildeten Deutschland beachtet, wie noch nie eines Künstlers. Erasmus schrieb noch kurz vorher in der Vorrede zu einer gelehrten Schrift: »Dürers Namen kenne ich seit langer Zeit als erste Berühmtheit in der Kunst der Malerei. Einige nennen ihn den Apelles unserer Tage.« Melanchthon preist ihn als einen »weisen Mann, an dem die künstlerische Begabung, so hervorragend auch, noch das mindeste war«. Ulrich von Hutten freut sich als Patriot an seinem Ruhm. Und für Dürer selbst mag es eine genossene Stunde gewesen sein, als die prachtvolle Zeichnung eintraf (jetzt in der Albertina in Wien), die aus Rom Raphael ihm als Gruß zuschickte, »ihm sein Hand zu weisen«. Dürer antwortete mit seinem (seither verschollenen) Selbstbildnis.

Wer diese Skizze von Dürers Lebenslauf überblickt, wird nicht umhin können, ihn merkwürdig zu finden. Er ist es nicht durch pittoreske Einzelheiten und genialische Abenteuer, diese fehlen; er ist es dadurch, daß er das Herauswachsen der Künstlerexistenz aus »Handwerks- und Gewerbesbanden« zu einer menschlich freien und vielseitig beziehungsreichen Lebensform darstellt als gesellschaftlich anerkannte Folge erreichter innerer Freiheit der Persönlichkeit. Dürers Leben verhält sich zu seinen Werken nicht wie der Rahmen zum Bilde, sondern wie der Baum zu seinen Früchten. Seine Werke sind zu mehr da, als bloß um sie zu genießen, zu zergliedern und zu kritisieren: in ihnen liegt das Leben eines Menschen vor uns.

Technik und Theorie, Form und Inhalt.

Goethe hat öfters als ein Hauptmerkmal des Genies den Fleiß bezeichnet. Die Geschichte gibt ihm darin, mindestens für die deutsche Menschenart, Recht: Luther, Friedrich der Große, Mozart sind Musterbeispiele. Und im höchsten Maße ist es auch Dürer.

Eine der Früchte seines Fleißes war seine Technik, welche ihm sofort die Bewunderung der Italiener eintrug und welche die späteren Zeiten, auch solche, die dem inneren Gehalt seiner Kunst sehr entfremdet waren, nie aufhörten, aufs höchste zu schätzen. Als Sohn und Enkel eines Goldschmiedes trug er den Instinkt für sie im Blut, Arbeitsfrömmigkeit und Handwerksehre waren Grundpfeiler seiner Existenz; dieses Ehrgefühl, das mit den Begriffen der Sauberkeit und Strenge nahe verschwistert und ebenso abhold allem exzentrisch schweifenden und sorglos fahrlässigen Wesen ist, welches so oft mit Genialität verwechselt wird. Bei Raphael und Michelangelo denken wir nicht an ihre Technik, bei Dürer ist die Technik selbst schon Kunst.

In der Summe seiner Werke ist die Graphik den Gemälden überlegen. Nicht nur durch ihre Zahl, auch durch ihr geistiges Gewicht. Ihr hat er seine eigentümlichsten Gedanken anvertraut, durch sie sich seinen schnell verbreitenden Ruhm erworben. Wie sehr der populäre Zug des Zeitalters auf den Bilddruck hindrängte, haben wir früher besprochen. Es muß nun aber betont werden, daß Dürer schon durch die angeborene Art und Begrenzung seines Talents in dieselbe Richtung getrieben wurde: er, die stärkste geistige Potenz unter den Malern, war eigentlich kein Maler, sondern mit den Augen des Zeichners sah er die Welt an. Zu malen hat er von andern gelernt, das Zeichnen war seine Muttersprache.

Der malerische Stil findet seinen dreifachen Gegensatz im linearen, flächenhaften und plastischen. Er ist nicht notwendig mit der Farbe verbunden — wie wir umgekehrt vom Mittelalter her wissen, daß die Farbe allein ein Gemälde auch nicht malerisch macht —; allein doch erst durch die Farbe erhält er seine Vollkraft. Hier liegt nun in Dürers Begabung eine Lücke, die er unter Einwirkung fremder Vorbilder, venezianischer und niederländischer, vermöge seiner großen Intelligenz und Anpassungsfähigkeit wohl zeitweise überwinden konnte, um dann doch immer wieder in die ihm gemäßen Grenzen zurückzukehren. Kein Zweifel, die aus Licht und Schatten und Farbe gewobene Totalität der natürlichen Erscheinung hat er nicht so stark empfunden, wie ihre abgezogene plastische Form. Seine Bilder sind seiner Phantasie zuerst farblos erschienen, die Farbe wird ihnen als etwas Gesondertes nachträglich hinzugefügt, gleichsam nur als eine Forderung seines Verstandes, ohne daß sein Gefühl dabei warm wurde; sie hat oft nur den Zweck, die klare plastische Wirkung zu unterstützen. In den Porträts seiner Jugendzeit erreicht er in einer

gedämpften Skala eine feine dekorative Harmonie. Wo aber in figurenreichen Kompositionen ein größerer Raum beherrscht und die vereinheitlichende Wirkung von Licht und Luft dargestellt werden soll, verfehlt er sie. Je mehr er die Kraft der Farbe steigert, um so mehr verfällt er in dekorative Koordination. Die Madonna mit dem Zeisig von 1506 (Berlin), also noch in Venedig gemalt, ist von einer höchst unvenezianischen harten Helligkeit; die Landauersche Trinität, eine große Lufterscheinung, weiß doch nichts von Luft als farbenbrechender Substanz; und ihre »an Blumen und Kleinodien gemahnende frohe Buntheit« erzeugt nicht die Feierlichkeit, auf die es abgesehen war; erst auf den »Vier Aposteln«, gewissermaßen Statuen auf dunklem Grund, gewinnt die Farbe unter engen Bedingungen einen bedeutungsvollen Nebenklang. Nur seine aquarellierten Landschaften sind, bei sehr vereinfachender und andeutender Behandlung, wirklich farbig empfunden. — Den Schlüssel zu dem nur halben Gelingen der großen Gemälde gibt, zum Teil wenigstens, die außerordentliche Umständlichkeit des langsam Schicht auf Schicht legenden Verfahrens, das er aus Gründen der Solidität für notwendig hielt. (Seine in der Verbindung der Farbe mit dem allgemein Malerischen geglücktesten Bilder, Adam und Eva von 1504 und das Porträt des sogenannten Imhof von 1521 kennen die wenigsten, sie befinden sich in Madrid; der kleine Dresdener Kruzifixus ist nicht von seiner Hand, eine fremde, jüngere hat hier ein Dürerisches Motiv recht undürerisch bearbeitet.)

Die Freiheit, die er in der Auseinandersetzung mit der objektiven Welt für sein Ich verlangte, fand er nur in der Zeichnung. Diese aber ist Reduktion der Wirklichkeit auf wenige einzelne Phänomene, diejenigen, die dem Beschauer in einem bestimmten Augenblick als die ausschlaggebenden erscheinen. Als der Naturalismus im 15. Jahrhundert zum Prinzip der Kunst erhoben wurde, wollte er objektiv und illusionistisch alle Seiten der Erscheinung gleichmäßig umfassen, und das geeignete Mittel dazu war ihm allein das farbige Bild gewesen. Merkwürdig schnell hat dann der Holzschnitt und Kupferstich, nach seinem Ursprung nur ein bescheidener Ersatz für das Farbenbild, die Augen der Menschen daran gewöhnt, die Dinge in Linien umgesetzt zu sehen (welche doch die Wirklichkeit gar nicht kennt). Die Kunst besteht hier nur darin, durch bloße Linien die Einbildungskraft so anzuregen, daß in ihr auch andere Eigenschaften der Erscheinungswelt in der Vorstellung des Betrachters lebendig werden, eben die bestimmten Eigenschaften, auf die der Künstler sie hinlenken will; selbst Licht- und Farbenvorstellungen können aus der Erinnerung assoziativ in das Schwarz-Weiß hinüberspielen. Hinsichtlich der in dieser Richtung liegenden Ausdrucksmöglichkeiten ist Dürer ein ganz großer Entdecker und Eroberer, gegen seine Zeichnungen sind die des 15. Jahrhunderts vollkommen armselig. Durch die modernen Mittel der photomechanischen Reproduktion sind

sie heute Gemeingut geworden; damals haben nur wenige Augen sie gesehen. Aber sie waren für Dürer die Vorschule zu seinen der Öffentlichkeit übergebenen Bilddrucken. Die phänomenale Anpassungsfähigkeit seiner Technik an seine Formempfindung erhob den Holzschnitt und Kupferstich auf eine Rangstufe, an welche die vorangehende Generation, so eifrig schon sie auf diesem Felde sich getummelt hatte, noch gar nicht denken konnte. Dem gewaltigen Bildner erwies sich die graphische Technik als ergiebig genug, der Fülle seiner Anschauung und dem gedankenschweren Reichtum seiner Erfindung eindringliche Bildwirkung zu verleihen. Mit ruhigem Selbstbewußtsein schreibt er: »Daraus kumbt, daß manicher etwas mit der Federn in einem Tag auf einen halben Bogen Papiers reißt oder mit seinem Eiselein etwas in ein klein Hölzlin versticht, das wird künstlicher und besser, denn eines andern großes Werk, daran derselbe ein ganz Jahr mit höchstem Fleiß macht.« Eingehender von Dürers Technik zu sprechen, hat außer vor den Originalen keinen Sinn. Einen kaum zu erschöpfenden Stoff gibt der Betrachtung ihr Einfluß auf die Stilbildung, doch werden wir auch hierbei mit Andeutungen uns begnügen müssen.

Linienstil und Holzschnittechnik sind am nächsten aufeinander angewiesen. Die Linie herrscht in ihrer Urbedeutung als Grenze der Körperform. Eine zweite, durchaus andersartige Verwendung ist die Zusammenfassung vieler Linien zu einem Schattenton. Am weitesten ging Dürer diesem sekundären, malerischen Zweck in seiner mittleren Zeit nach (Abb. 39, 53), um in seinen späten Schnitten wieder einfacher zu werden. (Abb. 61, 65). In allen Abstufungen aber bleibt doch der stärkste Faktor der Bilderscheinung der Umriß. Der Holzschnittstil Dürers faßt das Leben als Bewegung. Alle übrigen Seiten der Erscheinung sind ihm versagt — die Bewegung erhält in seiner Darstellung höchste Steigerung, bewußte, stilisierende Übertreibung. Sie wird ein vom Gegenstand relativ unabhängiges Moment. Man kann nicht sagen, daß Dürer in besonderem Maße auf starke Aktion des Gliederapparates ausgegangen sei; aber auch wo die Haltung ruhig ist, geht durch den Umriß ein brausender Strom vitaler Kraft, als ob alles kreisende Blut in diese Bahnen zusammengeschossen sei. Und mehr noch: abgelöst vom organischen Leben, gewinnt hier seine Liniensprache eine selbstherrliche, ornamentale Poesie, in der wir wohlbekannte alte Klänge vernehmen; nicht nur das heraldische Schnörkelwerk der Spätgotik, auch das Rauschen und Flattern der Gewänder auf den Wandgemälden des romanischen Barock, auch die frühe Initialenkunst der Handschriften, ja die Linienspiele der Tierornamentik des grauen Altertums werden durch geheimnisvolle Vererbungsgesetze in dem typisch germanischen Formengeist Dürers wieder lebendig. Wer die Handzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians in Erinnerung hat, weiß, mit wie freiem Wohlbehagen er diesem Spieltrieb

sich überlassen kann. Allein das Wichtige ist, daß derselbe auch die objektiv bestimmten Naturformen durchdringt. Auch hier wird alles mit Bewegungswillen erfüllt, gleichsam mit mimischem Ausdruck begabt. »Der Baumstamm windet sich empor, die Rinde umschließt ihn wie mit Polypenarmen, das Gras schießt aus dem Boden, das saftige Blatt rollt sich und die Erdwelle wölbt sich; selbst in dem toten Stein scheinen die einst wirkenden und bauenden Kräfte anschaulich zu werden; und was soll man nun erst erwarten von der Zeichnung der lebendigen, menschlichen Form« (Robert Vischer). Man begreift, daß die ganze Erfindung darauf eingestellt werden mußte. Je weicher und leiser im Naturvorbild die Bewegung des Umrisses ist, um so weniger eignet sie sich für den Holzschnitt; mit gutem Grund hat Dürer die Darstellung des Nackten, zumal des weiblichen Körpers, sich für den Kupferstich aufgehoben. — Indem nun also in der Sprache des Holzschnitts die Linie Äquivalent der Bewegung wird, kann sie es wagen, auch ganz flüchtige, in jeder viertel Sekunde ihre Gestalt verändernde Erscheinungen: quirlende Wolken, zukkende Flammen — das Mimische gleichsam im atmosphärischen Leben — dem inneren Auge nahezubringen, wo die realistische Darstellungsmethode ohnmächtig bliebe. Man denke sich die Apokalypse als Ölgemälde — es wäre absurd. Unversehens ist aus der Armut des Holzschnitts Reichtum geworden, und aus seiner Unsinnlichkeit eine ungeheure Ausdruckskraft entwickelt. Hören wir darüber den erstaunten Erasmus von Rotterdam: »Apelles«, sagt er, »bediente sich zwar weniger und anspruchsloser Farben, aber doch der Farben. Dürer jedoch, obgleich auch sonst zu bewundern, was drückt er nicht einfarbig, d. h. in schwarzen Linien, aus? Schatten und Licht, Glanz, Hervortreten, Zurückweichen. Ja er weiß auch das gar nicht Darstellbare, als: Feuer, Strahlen, Gewitter, Blitz, Wetterleuchten und Nebel hinzuzaubern; alle Leidenschaften, die ganze aus dem Körper hervorleuchtende Seele des Menschen, ja fast die Sprache selbst. Das alles stellt er mit jenen schwarzen Linien so glücklich dem Auge dar, daß dem Bilde eine Unbill widerführe, wenn man es mit Farben überginge.« Man sieht: der Holzschnitt, bisher nur Ersatzkunst fürs Volk, wird vom verwöhntesten Kenner, so wie Dürer ihn behandelt, als ebenbürtig anerkannt *.

Der Kupferstich verhält sich zum Holzschnitt komplementär. Der natürliche Bereich des Holzschnitts ist der lineare Rhythmus, der des Kupferstichs die Kurvatur der Fläche, deren zartester Modulation er vermöge seiner feinen, dichten, zugleich als Ton und als richtunggebender Linienzug wirkenden Strichlagen nachzugehen befähigt ist. Zuerst ist es Dürers enorm starkes plastisches Empfinden, das hier Genüge sucht.

* Ein Fingerzeig in derselben Richtung: die zweite Ausgabe der Apokalypse (1511) hat nur noch lateinischen Text.

Nichts ist interessanter, als die zunehmende Sicherheit des Stilgefühls zu beobachten, womit er das Sondergebiet des Kupferstichs gegen den Holzschnitt sowohl als die Malerei scharf absteckt, innerhalb dieser Grenzen aber seine Ausdrucksfähigkeit wunderbar erhöht. Wenn in Dürers Phantasie der dramatische Sturm zu brausen beginnt, dann greift er zum Holzschnitt; zum Kupferstich, wann er mitteilen will, was sein fühlendes Auge erlebt hat, und hier konnte er bis zu pedantischer Sachlichkeit in das Objekt sich vertiefen. Auch dort, wo der Inhalt der gleiche ist wie einerseits in den Holzschnittpassionen, andrerseits in der Kupferstichpassion, ist die Tonart verschieden. In der letzten wirkt der dramatische Ablauf nicht so mitreißend wie in der ersten, aber jede einzelne Szene beschäftigt uns länger, die Charakteristik der Köpfe ist eingehender, es sind mehr Nebenzüge eingelegt. Wie verschieden sind die (kaum vor 1496 einsetzenden) ersten Stiche in ihrer behutsamen Strichführung von der kühnen und großen Art der gleichzeitigen Holzschnitte. Nach einem Jahrfünft geduldiger Übung hatte er auch für den Stich den ihm zukommenden Stil gefunden. Im Jahre 1504, das dadurch epochemachend wurde, gab er das Blatt »Adam und Eva« heraus: es ist ein schon fast vollständiges Programm des klassischen Kupferstichs (Abb. 23). Nicht ohne Absicht hat er sich dazu den formal schwierigsten Vorwurf, den nackten Menschenleib, gewählt. Die Umrisse, sehr bewegt und zugleich bestimmt in der Modulation, sind nicht durch Linien bezeichnet, sondern durch das Absetzen des belichteten Körpers gegen dunklen Grund, oder umgekehrt; unerhört ist der Reichtum der Binnenform; der Hintergrund (noch unmittelbar vorher auf dem »Großen Glück« eine leere weiße Fläche) zeigt Tiere und Baumstämme durch Schattenmassen zu malerischer Einheit verbunden. Von vielen Stichen der Folgezeit kann man sagen, sie seien malerischer als alle seine Gemälde. Aber niemals (auch wo so stark mit schwebenden Tonmassen gearbeitet wird, wie auf der »Melancholie« und dem »Hieronymus im Gehäus«) wird die plastische Grundanschauung preisgegeben; jede Form bleibt gleichmäßig klar und von einem kalligraphischen Liniennetz umsponnen. Erst auf den geätzten Blättern der Jahre 1516—18 wird der Strich regellos und die Form in malerische Halbklarheit aufgelöst. Wäre er in seiner Grundanschauung Maler gewesen, so hätte er diese vielversprechende Technik — man denke, was hundert Jahre später die Niederländer aus ihr gemacht haben — weiter verfolgen müssen. Allein er begnügte sich mit dem Experiment. Es ist, als habe er auch dieses einmal kennenlernen wollen. — Dann wandte er sich wieder der gewohnten Grabstichelarbeit zu, die unübertroffen bleibt in der geistreich gediegenen Strichführung und dem durch das Ineinanderwirken von Weiß und Schwarz erzeugten Schimmern, dem Leuchten von innen heraus, wie seine Gemälde es nie erreichen. Nur die starke Herausarbeitung der tast-

baren Form haben diese mit dem Kupferstich gemein. Dagegen ist der letztere viel stärker in der genauen Individualisierung der durch den Stoff bedingten optischen Eigenschaften der Oberfläche. Niemand vor ihm hat den mürben Glanz der menschlichen Haut, das scharfe Gleißen des Metalls an Helmen und Harnischen, die besondere Erscheinung der verschiedenen Bekleidungsstoffe, Wolle, Seide, Leinwand, Leder sowohl in der Form ihrer Biegungen und Brüche wie in ihrer eigentümlichen Art, das Licht aufzusaugen oder zurückzuwerfen, das Stumpfe des Holzes, das Behaglich-Weiche eines Tierfelles, das Schrundige einer Baumrinde, das Störrige in den Zacken eines Hirschgeweihs, die stolze Gebärde eines Adlerflügels, die Zierlichkeit eines Maiglöckchenstraußes, das unbestimmt Wellige eines aufgeschlagenen Pergamentkodex — mit so durchdringendem Blick erfaßt und mit so elementarischer Sympathie sie mitempfunden: letzten Grundes in allem eine Widerspiegelung menschlichen Lebensgefühls. Auch das Kleinste, sachlich Unbedeutendste unter den Gebilden der Natur wie der Menschenhand bekommt durch ihn Charakter und Gebärde und hört dadurch auf, klein zu sein. Er hat keine Stilleben als selbständige Bilder gemalt, wie später die Holländer (und beiläufig einmal auch sein welscher Freund Jacopo de' Barbari), und doch ist er der geistreichste Stillebenzeichner aller Zeiten. Er macht diese kleine Welt immer zum Widerhall einer menschlichen Existenz. Die »Melancholie« ist im Grunde nur ein großes Stilleben, und einmal hat er selbst auf einem Porträt, dem des Erasmus von Rotterdam, das kleine Beiwerk der Gelehrtenstube zu einem Hauptfaktor der Charakteristik gemacht. — Um das geheime Seelenleben dieser toten Dinge offenbar zu machen, hielt Dürer die stärkste Anspannung seiner Darstellungsmittel für keine Verschwendung. Das ist der Grund des scheinbar Paradoxen in seiner Graphik, daß das inhaltliche Gewicht und der technische Aufwand sehr oft in umgekehrtem Verhältnis stehen. Mit welch unendlicher Kunst hat er z. B. die Mustervorlagen für Wappen (Wappen des Todes 1503, Löwenwappen mit dem Hahn 1512) zu Meisterwerken des Grabstichels gemacht, an denen man sich nicht satt sehen kann, — und dann wieder genügen ihm wenige Holzschnittlinien, eine unerschöpflich tiefe Empfindung auszudrücken, wie auf dem Titelblatt zur Kleinen Passion (Abb. 36). Im Porträt seiner Mutter (Abb. 51) gibt er in einer Kohlenzeichnung von größter Sparsamkeit ein erschütternd gewaltiges Seelengemälde, das Fazit eines Lebens — um die Existenz eines Erasmus nahezubringen, schlägt er den indirekten Weg einer umständlichen Umweltschilderung ein.

Dürers geistige Anlage ist ausgesprochen dualistisch. Unter vielfältigen Gesichtspunkten werden wir dies gewahr. Jede Thesis treibt bei ihm eine Antithesis hervor: Einen auf höchster Meisterschaft im Handwerk seine Kunst aufbauenden haben wir bisher geschildert — und drehen

wir das Bild um, so finden wir auf der andern Seite einen ganz andern, einen in heißem Gewissensdrang unter großen Mühen nach einer Theorie der Kunst ringenden. Als Techniker erreichte er den Gipfel dessen, was die heimatliche Spätgotik erstrebt hatte — als Theoretiker trat er in den Gedankenkreis der Renaissance. Als Techniker stand er im Dienste des Naturalismus — als Theoretiker war er Antinaturalist, Rationalist. Als Techniker verbohrte er sich in den Einzelfall — als Theoretiker suchte er das Gattungsmäßige und dessen Gesetz. Er sah es als seine Mission an, die deutsche Kunst aus den Banden des »Brauchs« zu befreien und in ihren »Grund« einzudringen. Das Virtuosentum, so hoch er es hinaufgeläutert hatte, befriedigt ihn nicht; er verwirft auch das Urteil nach bloßem Wohlgefallen; sein Ziel ist, die Kunst zur Wissenschaft zu machen; er wird Kunstphilosoph. Er sagt wohl: »Der alleredelste Sinn des Menschen ist Sehen« — aber nur die Vernunft kann richtig sehen lehren. Der Gedanke, daß Kunst Wissenschaft sei, nimmt die besondere Gestalt an: Kunst ist Geometrie. Zwei Grundprobleme stellten sich ihm dar: die »Richtigkeit« und die »Schönheit«, und hieraus entwickelten sich, wieder ins Praktische gewendet, zwei Lehren: die Perspektive und die Proportion. Dürer hat früh begonnen, zu sammeln, was er darüber von Italienern und durch deren Vermittlung von den Alten erfahren konnte. Jedenfalls ist er nichts weniger als bloßer Kompilator, er durchdringt das Überkommene mit eigenem Nachdenken. Es gehört zu dem Dualismus, der sich in verschiedenartigster Auswirkung durch sein ganzes Wesen zieht, daß er, der Mann mit dem empfindlichsten Auge und der geübtesten, tätigsten Hand, außerdem noch das Gegenteil, nämlich eine Gelehrtennatur war, und zwar nicht nur eine forschbegierige, sondern auch eine entschieden lehrhafte. Er trug sich lange mit dem Plan eines großen enzyklopädischen Werkes, welches alles dem Künstler Wissenswerte umfassen und den Titel »Ein Speis der Malerknaben« führen sollte. Die gedankenreiche Vorrede dazu hat sich in mehreren Redaktionen (von 1512 und 1513) handschriftlich erhalten. Das herannahende Alter mahnte ihn zur Herausgabe wenigstens einzelner Teile: 1525 erschien das Buch »Von der Meßkunst«; 1528, gleich nach seinem Tode und nicht ganz vollendet, die »Vier Bücher von menschlicher Proportion«. Kunstbücher als Sammlungen praktischer Anweisungen und Rezepte hatte es auch im Mittelalter gegeben; man denke beispielsweise an des Mönches Roger von Helmershausen Schedula artium (Bd. I S. 196); das Neue bei Dürer hat schon Camerarius in der Vorrede zur lateinischen Ausgabe der Proportionslehre treffend wiedergegeben, indem er sagt: Dürer habe die bloße Praxis zum wissenschaftlichen System erhoben. Es ist recht gleichgültig, welchen Wert diese Theorien für uns noch haben; zweifelhaft auch, ob sie seinem Schaffen nicht mehr eine Last und Fessel als eine Förderung gewesen sind. Das Denkwürdige ist die Tatsache rein als solche, die

geistesgeschichtliche Tatsache, daß der Gedanke einer so neuen Einstellung der Kunst überhaupt gefaßt wird. Sein Trachten nach Vernunftwahrheit in der Kunst wurde zuerst von einer rührenden Gläubigkeit getragen; dann läßt das fortschreitende Denken ihn viel Wasser in seinen Wein schütten, er hat bittere Momente der Skepsis, aber immer kehrt er darauf zurück, daß es eine Theorie irgend doch geben müsse.

Wie man weiß, haben die griechischen Philosophen die Künstler als Banausen angesehen. Dies war, wiewohl weniger bewußt, auch der Standpunkt des Mittelalters. Erst die Renaissance rückte den Begriff des Künstlers auf eine höhere Rangstufe, benachbart der Wissenschaft. In Deutschland ist Dürer der erste, der sich diese Anerkennung eroberte, man hört das deutlich aus dem Lobe, das ihm die Humanisten, Melanchthon an der Spitze, bereitwillig zollten. Etwas von Gelehrsamkeit hatte auch die Kunst der mittelalterlichen Bauhütten an sich gehabt, jetzt nimmt das Verhältnis doch eine sehr neue Farbe an.

Technik und Theorie sind Mittel zur Beherrschung der Form, wie die Form das Mittel ist zur Aussprache eines Inhalts. Aber hier wie überall können die Mittel die Neigung nicht verleugnen, sich vom Zweck unabhängig zu machen, sich selbst Zweck sein zu wollen. Ein vollkommener Einklang zwischen ihnen ist dem Menschen unerreichbar. Goethe gibt in den Paralipomena zum Faust das Merkwort: »Streit der Form mit dem Gehalt. Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form.« Das ist sehr deutsch gedacht, Kunst und Literatur der Franzosen haben sich umgekehrt entschieden. Den Streit, von dem Goethe spricht, hat Dürer tief empfunden, wie kein deutscher Künstler vor ihm. Daß die Neigung zur Formlosigkeit dem Deutschtum erbeigentümlich ist, wissen wir aus allem Bisherigen zur Genüge, wissen aber auch, daß sie nicht bloß etwas Negatives ist. Dürer hat dies in seinen Jugendwerken herrlich erwiesen, in der Apokalypse obenan. Gleichwohl hat er den Kampf gegen die Formlosigkeit sich zur Lebensaufgabe gemacht; ihm dienen ebenso seine theoretischen Forschungen wie seine Bemühungen um die Technik. Wölfflin, der immer wieder hervorhebt, daß es Dürers Hauptgedanke gewesen sei, die deutsche Kunst zur Klarheit der Sprache zu erziehen, fügt doch hinzu: man wird zugeben müssen, daß viele Werte dabei verloren gegangen sind. Die Erfahrung kennt keinen Künstler, der zugleich ein leerer Mensch wäre. Daß bei Dürer der Mensch dem Künstler manches Opfer hat bringen müssen, wird niemand leugnen. Aber sicher ist er auch als Künstler dort am größten, wo er einen großen menschlichen Gehalt ausspricht. Der Fülle und Wärme desselben antworteten die Zeitgenossen mit höchstem Dank. Und stünde es mit unserem Verhältnis zu ihm etwa anders? Wer bei Dürer nur die künstlerische Form genießen will und teilnahmlos bleibt gegen seine Gedankenwelt — bestimmter gesagt:

wer für das Gemütsleben eines Deutschen der Reformationszeit keine Resonanz hat —, der darf nicht hoffen, Dürer zu verstehen.

Die Apokalypse.

(Abb. 13—17.)

Dürers Arbeiten bis zu seinem 25. Jahre sind uns nur lückenhaft bekannt. Teils waren sie Gehilfenarbeiten für diesen oder jenen Meister, teils private Studien. Mit der Apokalypse erklärte er sich mündig. Es ist, als ob lange gestaut gewesene Gewässer seines Innenlebens hier plötzlich den Weg ins Freie gefunden hätten. Sie ist in niemandes Auftrag geschaffen, in jedem Sinn auf eigene Rechnung und Gefahr, in dem selbstherrlichen Bewußtsein, daß er der Welt etwas zu sagen habe. Er wandte sich mit ihr an die breite Öffentlichkeit, und es gibt Anzeichen, daß er damit schnell die Aufmerksamkeit auf sich zog.

Das Absterben der Wandmalerei im späten Mittelalter war ein Verlust auch in stofflicher Hinsicht. Nun war es die Aufgabe des Kupferstichs und Holzschnitts, in die Lücke einzutreten. Der Bilddruck des 15. Jahrhunderts hatte teils Einzelblätter, teils Illustrationen zu gedruckten Büchern gegeben. Dürer zuerst hat in ihm das Mittel erkannt, große epische und dramatische Gedankenreihen, wie ehedem die Wandmalerei, zu entfalten. Man beachte, daß er die Bücherillustration verschmähte. Was er seine »Bücher« nannte, sind zyklische Bilderhefte, in denen das Bild das Ursprüngliche und Beherrschende ist, die Auswahl von ihm selbst getroffen, der hinzukommende Text nur Beiwerk *.

Die Apokalypse ist ein nicht zum Kanon gehöriges Buch, es hat mit dem Kern des christlichen Glaubens wenig zu tun. Dagegen traf es mit manchen Vorstellungen des germanischen Altertums zusammen. Für den bildenden Künstler erwies sich die Sprödigkeit des Stoffes fast unüberwindlich. Wenn sich das spätere 15. Jahrhundert mit seiner Illustrierung häufiger zu beschäftigen begonnen hatte, so war das ein Zeichen zunehmender Spannung und Angst. Dürer hat seinen Vorgängern (am meisten der 1493 in Nürnberg nachgedruckten Kölner Bibel) nur Äußerlichkeiten der motivischen Erfindung entnehmen können: in allem Wesentlichen ist seine Apokalypse eine Neuschöpfung.

Die Sprache der Offenbarung des Johannes strotzt von Bildern. Aber kommt sie damit wirklich dem Künstler entgegen? Man muß sich klarmachen, wie heterogen dem abendländischen Geiste diese Bildersprache ist. Wenn Homer einen kämpfenden Helden einem Löwen vergleicht, dann steht das Bild so rund vor seinem inneren Auge, daß er verweilt und gleich eine ganze Löwenjagd schildert. Dem jüdischen Geiste

* Vorläufer des zyklischen Vortrags in unentwickelter Form hatte er am Oberrhein kennengelernt in den Stichen des Meisters E. S. und Martin Schongauers.

des Apokalyptikers bedeutet das Bild etwas anderes, es ist Verhüllung eines Gedankens, an sich ihm gleichgültig. Er faßt von dem verglichenen Gegenstande nur eine einzige Eigenschaft: dann zerfließt das Bild wieder, und hastig folgt ein zweites und drittes; sie ziehen vorüber wie schweifende Wolken, die in jedem Augenblick ihren Umriß ändern. Nur die im Unbegrenzten heimische Phantasie eines Nordländers konnte versuchen, diese unbildlichen Bilder anschaulich zu machen. Es ist rassenpsychologisch von großem Interesse, daneben zu halten, wie in Italien der gewaltige Luca Signorelli die letzten Dinge dargestellt hat: es sind reine Figurenbilder, die letzten Szenen nur nackte Körper, ein jeder in plastischer Abgeschlossenheit, und in der Erscheinungsart nichts Wunderbares. Bei Dürer aber ist es ein kosmischer Vorgang, immer zugleich irdischer und überirdischer Schauplatz, im Aufruhr aller Elemente, im Feuerregen und Sternenfall stürzen die strafenden Boten Gottes sich auf die verlorene Menschheit und bricht das Weltgebäude zusammen. Was dem Juden eine mit dem Verstande aufzulösende Allegorie ist, verwandelt sich beim Deutschen in ein Erlebnis seiner sinnlichen Imagination. Dürer sieht die apokalyptischen Bilder wie einen Traum. Das Traumleben ist ja ein Mosaik von Erinnerungsbildern aus dem wirklichen, aber — unwirklichkeitsgemäß zusammengesetzt. So sind denn alle Einzelheiten bei Dürer realistisch gesehen; nicht einmal in Steigerung nach dem Erhabenen hin; die berühmten vier Reiter, einzeln genommen, würden kein Grauen einflößen; erst das ganze Geschwader, wie es gewittergleich aus der dunkeln Wolke hervorbricht und die Menschheit niedermäht, macht unser Herz erbeben. Es ist die Verbindung des Phantastischen mit dem Realistischen, worauf der Eindruck beruht. Nur in der abbreviierenden und abstrahierenden Sprache des Holzschnitts ließ sich das ausdrücken. Aus dem Chaos tauchen Bilder auf; sie sollen sich aber nicht klären und abschließen, sie sollen unserer Einbildungskraft Stöße versetzen, damit sie weiterarbeitet. Auf Assoziationsvorstellungen wird stark gerechnet; wir sollen nicht nur sehen, auch hören zugleich: dröhnende Posaunenstöße, Donnerstimmen, Angstgeheul; selbst vor dem altertümlich-primitivistischen Mittel scheut sich Dürer nicht, daß er einem über die Erde hinfahrenden schwarzen Vogel aus dem Schnabel die geschriebenen Worte »Wehe! Wehe!« kommen läßt. Von einem meßbaren Raum ist nicht mehr die Rede. Es ist auch keine Zeit, die Körper als Körper aufzufassen, nur wenige große Linien bleiben übrig, diese aber ergehen sich in ungeheuren Übertreibungen. Vergessen ist alles, was die früheren Jahrhunderte von der Antike aufgenommen hatten; aber auch der van-Eycksche Naturalismus. Man wage es zu sagen: Grundvorstellungen aus dem germanischen Altertum, die dort nur in der abstrakten Linienwelt des Ornaments sich hatten ausleben können, sind zu neuer Macht entbunden. Der nahe bevorstehenden Revolution des

religiösen Gewissens ging diese der künstlerischen Phantasie voraus *. Dürers Apokalypse ist die stärkste je gewagte nordische Antithese (mag man sie »faustisch« nennen) zum südlich-klassischen Ideal, das um dieselbe Zeit werbend und lockend zu Dürer herantrat. Der Stil der Apokalypse ist entfernt nicht renaissancemäßig; und doch, wie merkwürdig! ohne das Beispiel von Mantegnas Formengröße und Pathos hätte Dürer die Freiheit zu diesem gewaltigen Vorstoß wahrscheinlich nicht gefunden. — Wir sind heute, aus mehr als einem Grunde, für die Tonart von Dürers Apokalypse empfänglich gestimmt. Gute Reproduktionen sind in vielen deutschen Häusern verbreitet. Eigentlich gehört auch das dazu (wie Wölfflin sagt), daß man das echte alte Buch in alter niedriger Stube einmal gesehen hat, um zu ahnen, wie die gewaltigen Linien von Dürers Griffel einst wie in Flammenschrift müssen aufgeleuchtet haben. Zu näherer Betrachtung haben wir uns vier Blätter ausgewählt. —Bl. VI. Apoc. c. 7, v. 1—4. (Abb. 15.) Die ersten Akte des Dramas sind vorüber. Eine Pause tritt ein. »Und darnach sahe ich vier Engel stehen auf den vier Ecken der Erde, die hielten die vier Winde der Erde, auf daß kein Wind über die Erde bliese, noch über das Meer noch über einigen Baum. Und ich sahe einen andern Engel aufsteigen von der Sonnen Aufgang, der hatte das Siegel des lebendigen Gottes und schrie mit großer Stimme zu den vier Engeln, welchen gegeben ist zu beschädigen die Erde und das Meer. Und er sprach: Beschädiget die Erde nicht, noch das Meer, noch die Bäume, bis daß wir versiegeln die Knechte unsers Gottes an ihren Stirnen. Und ich hörete die Zahl derer, die versiegelt waren, hundert und vier und vierzig tausend.« Als Illustration betrachtet, läßt Dürers Darstellung viel zu wünschen übrig. Alle diese Vorgänge übersichtlich im Raum zu ordnen war ein Ding der Unmöglichkeit. Dürer legt den größten Nachdruck auf die zwei Engel an den vorderen Ecken. Gegen wen die beiden hinten stehenden abwehrend sich wenden, sehen wir. Aber die beiden ersten? Sie scheinen zum Bilde hinauszusehen. Und doch ist es so gemeint, daß ihr Blick und ihre Gebärde auf die Windgötter an den äußersten oberen Ecken des Bildes hinzielen. Von dieser Unklarheit abgesehen, sind es Gestalten von unbeschreiblicher Größe. Nichts von den anmutigen Himmelsbewohnern, wie man sie zu sehen gewohnt war, kindlich oder jungfräulich, sondern schwerttragende, knochenstarke Männerengel, auf Geierflügeln herangerauscht, um Gottes Gericht zu vollstrecken, von wundervoll langsamem Rhythmus der Bewegung und gehaltenem großen Pathos im Aufblick. Die Stirnversiegelung der Hundertvierundvierzigtausend ist mit Recht nur eine Nebenszene, und Dürer läßt es darauf ankommen, die Einheit der Bildfläche durch sie zu zerreißen. —

* Was man sonst noch in stofflicher Hinsicht, sei es mit Recht oder Unrecht, als antirömischen Protest hat deuten wollen, kommt daneben wenig in Betracht.

Bl. IX. Apoc. c. 8, v. 13 ff. (Abb. 16.) Die vier Engel, die gebunden lagen am großen Wasserstrome Euphrat und die losgelöst sind, den dritten Teil der Menschheit zu vernichten. Die sechste Posaune wird geblasen. Unter dem Altar sausen die Gepanzerten heran auf feuerspeienden Rossen mit Löwenköpfen. Auf der Erde sind schon die vier Würgengel, die wir vorher in Ruhe gesehen haben, am Werk. Symmetrisch, in militärischer Ordnung. Papst und Kaiser liegen heulend am Boden, ein Reiter wird in Stücke zerschlagen, ein Weib an den Haaren gepackt; wunderbar, wie mit keinem Dutzend Köpfen der Eindruck einer unübersehbaren Menge hervorgerufen wird. — Bl. XI. Apoc. c. 14, v. 11 ff. Des Erzengels Michael Kampf mit Satanas und seinen Drachen. War in den vorigen Blättern etwas vom Geiste Mantegnas, so taucht Dürer hier zurück in altertümliche, gotische Kunst, doch mit gewaltiger Bewegungssteigerung. Die Drachen erinnern an Schongauers Versuchung des hl. Antonius, nur sind sie viel wilder und schrecklicher. In der Hauptfigur eine merkwürdige Verbindung von Leidenschaft und Starrheit. In dem steten Durcheinander von tiefem Schwarz und grellem Licht die ganze Furchtbarkeit und Schwierigkeit des Streites (Raphaels St. Michael siegt mühelos mit himmlischer Anmut). — Bl. XII. Apoc. c. 13. (Abb. 17.) Oben der Gott des Zornes mit der Sichel. Unter der feuertriefenden Wolke erscheint das aus Pardel, Bär und Löwe zusammengesetzte Tier mit den Lammshörnern. Aus dem Meere steigt das siebenköpfige Tier, das die Anbetung der Großen der Erde entgegennimmt. Die Mimik der langen Hälse und der dämonische Hohn in den Physiognomien gehört zu Dürers geistreichsten Erfindungen. — Es ist eigentlich eine Schwächung des Eindrucks, daß der Drache noch auf zwei andern Blättern wiederkehrt. Einmal reitet auf ihm die große Babylonierin, diese allerdings superb *. — Auf dem letzten Blatte wird der Teufel ergriffen, gebunden und in den Abgrund gestürzt für tausend Jahre.

Maria und das Marienleben.

Dürers Marienleben (Abb. 27—30) ist die letzte bedeutende Äußerung des Marienkultus in der Kunst. Die Reformation kam und räumte hart auf mit dem naiven Anthropomorphismus der Volksreligion, welchem neben dem Manne Christus die Frau Maria so ganz selbstverständlich und notwendig war. Dürers Marienleben ist in der letzten Stunde geschaffen, in der es noch möglich war. Rein mittelalterlich empfunden ist es auch nicht mehr, obgleich alle stofflichen Motive daher kommen. Was die Gestalt Marias dem hohen Mittelalter bedeutete, hat die Dichtung noch vielseitiger und tiefsinniger ausgedrückt als die nur auf ihrem Hintergrund zu verstehende bildende Kunst. Dieser femininen

* Dürer benutzte zu ihr eine ältere Studie nach einer venezianischen Kurtisane.

und mit Mystik getränkten Atmosphäre war Dürer weit entrückt; aber auch der hausbackenen Bürgerlichkeit des 15. Jahrhunderts. Er zeigt die Dinge in einer wo nicht verklärten, so doch festlich farbenreichen Beleuchtung. Nahes und Fernes berührt sich. Die Gestalten des Alltags gehen über exotische Schauplätze, zuweilen streift sie ein Strahl aus der überirdischen Welt, am Schluß steigt tragisches Gewölk auf. Soweit kam Dürer der theologischen Systematik, welche das Marienleben in die sieben Freuden und sieben Schmerzen einteilte, entgegen; bei ihm ist der frohe Ton der stärkere; das Herbste erleben wir nicht mehr mit, und das Ende ist Auffahrt und Krönung im Himmel. In der künstlerischen Gestaltung durchkreuzen sich Probleme sehr verschiedener Art. Die glücklichste Errungenschaft, wenn auch vielleicht nicht die bewußteste, ist das harmonische Zusammenklingen der natürlichen Szenerie mit dem menschlichen Vorgang. Auf seinen frühen Schnitten und Stichen war das noch nicht so. Die Hintergründe der »heiligen Familie mit der Heuschrecke«, der andern »mit den drei Hasen« oder mit »Simsons Löwenkampf« stehen mit der Stimmung der Szene in keinem Zusammenhang, sie könnten ohne Schaden auch ganz anders aussehen. Gleich vom zweiten Blatte des Marienlebens, der Verkündigung des Engels an Joachim (Abb. 27), wird man das nicht mehr sagen wollen; die Schafweide am Rande des Walddickichts ist mehr als Hintergrund, ist ein untrennbarer Bestandteil der Erzählung. Das gilt nicht minder von der »Heimsuchung«; Marias Gang über das Gebirge (Luc. c. 1, v. 39) war, wie viele Volkslieder zeigen, eine sehr gegenwärtige Vorstellung; die prachtvolle Alpenlandschaft deutet auf den Weg, den Maria zurückgelegt hat (Abb. 28). So auch die Flucht nach Ägypten; die subtropischen Bäume des Vordergrundes durften seit Schongauers Vorgang (Bd. II Abb. 490) nicht fehlen; nur diese Einzelheiten sind entlehnt; das Waldesdunkel und seine Romantik war vor Dürer noch nie dargestellt worden; die Beschauer mußten sich sagen: ja, das haben wir unbewußt sehr lange empfunden, hier zum erstenmal ist das Siegel gelöst. — Noch unmittelbarer eine Überraschung für das Publikum sind die in einem architektonischen Innenraum vor sich gehenden Szenen. Hier melden sich, obgleich sie ein ganzes Jahrzehnt zurückliegen, die italienischen Erinnerungen: weite Räume, große Wandflächen, Rundbögen abwechselnd mit geradem Gebälk, Tonnengewölbe; aber keine Renaissancezierformen, sondern spätgotisch-krausnaturalistische. Es wäre sehr falsch, über diese hybriden, in keiner Wirklichkeit vorhandenen Gebilde zu lächeln. Was wäre entstanden, wenn Dürer die bewegte Menschenmasse der »Beschneidung« in eine gotische Kirchenhalle, wie Jan van Eyck oder Konrad Witz es taten, gestellt hätte? Hier ist übersichtliche Raumweite und ein ruhiger Grund gewonnen. Das Gemach in »Mariä Geburt« (Abb. 30) ist mit falsch deutschtümelnder Sentimentalität oft als »Nürnberger Wochenstube« ausgegeben worden.

Das kann nur von den Einzelheiten gelten. So weite Räume, so hohe Betthimmel gab es in keinem deutschen Wohnhaus. Aber Dürer brauchte sie für die Ökonomie seines Bildes, zu der nicht nur das Behagen an den trinkenden und schwatzenden Gevatterinnen des Vordergrundes gehört, sondern auch die Möglichkeit, der durch einige überaus reizende Bewegungs- und Stellungsmotive noch nicht genügend wettgemachten stofflichen Trivialität der Szene einen großen Kontrast entgegenzusetzen: die Decke öffnet sich, himmlisches Gewölk bricht herein, einen das Weihrauchfaß schwingenden Engel tragend — und, um auch noch den formalen Gewinn nach Verdienst einzuschätzen, dieser Engel stellt über der breiten unteren Szene die krönende Spitze eines regelmäßigen Dreiecks her, das erst der ganzen irregulären Komposition Festigkeit und Würde gibt. Selbst bei Dürer gibt es kaum wieder etwas so Geistreich-Kühnes. Hätte sich hieraus nicht auch ein neues Prinzip für die große Altarmalerei entwickeln lassen, das geschmeidiger und fruchtbarer gewesen wäre als die großen architektonischen Bildkonstruktionen italienischer Art, bei denen er später eine Zeitlang sein Heil suchte?

Das Marienleben hatte zu erzählen, nicht zu charakterisieren. Welches Bild sich Dürer von Maria machte, müßten uns die Einzeldarstellungen sagen, deren Zahl sehr groß ist — gemalte Täfelchen, sehr viel Kupferstiche, auch viel Entwürfe und Varianten in Zeichnung. Aber wer erwartete, daß Dürer vom Wesen der deutschen Madonna eine letzte und schönste Offenbarung geben würde, bleibt enttäuscht. Dürer hat sich tief in das Thema eingebohrt, er ließ nicht ab davon, und doch erwies es, das dem 15. Jahrhundert ein unerschöpflich dankbares gewesen war, ihm sich spröde. Es ist dankbar nur für eine naive Gemütsverfassung. Diese fehlte Dürer; er war nicht harmlos genug für die Aufgabe. Die Marienbilder und -statuen des 15. Jahrhunderts, wie oft auch gering an Kunst, haben einen unbedingt glaubwürdigen, warm vertraulichen Herzenston; die Dürerischen erstarren in Absichtlichkeit, tragen schwer an ihrer Formengröße. Man sieht hier besonders klar, wodurch das italienische Vorbild irreführte. Der fremde Gefühlswert formaler Schönheit, der auf einer so gänzlich andern menschlichen Kultur beruhte, war kaum so nachzuempfinden, daß er einen Ersatz für das verlorene seelische Eigengut gewährt hätte; in Deutschland mußte er als Leere und Kälte erscheinen. Wer in der Geschichte des Dürerschen Marienbildes diesen stillen Kampf genau verfolgt, kann sich eines schmerzlichen Gefühls nicht erwehren. Aber doch darf man nicht alles Italien in die Schuhe schieben. Es scheint, daß in Dürers geistiger Konstitution von vornherein etwas lag, das es ihm schwer machte, in die weibliche Natur sich hineinzudenken. Es wäre wie bei Schiller gewesen. Beide bildeten ihre Frauencharaktere aus der Idee, in ihrem Erlebnis war hier eine Lücke. Endlich muß noch etwas Allgemeines in Betracht gezogen werden. Für Dürer hatte die

Madonna nicht mehr die volle religiöse Bedeutung von ehedem. Es ist in kirchlicher Hülle weltliche Kunst, womit von vornherein jener innere Widerspruch gegeben war, daß die Form nicht geschaffen wurde, um den inneren Gehalt des Themas an den Tag zu bringen, sondern eigenwillig neben denselben sich stellte. Unbefangen der Sache hingegeben ist Dürer nur in den nicht vielen Fällen, wo er sonst nichts geben will als in einfachster Bescheidenheit die mütterliche Mutter. Den von Italien unberührten Dürer lehrt uns am schönsten der kleine Kupferstich von 1503 kennen (Abb. 26). Im Formcharakter ist nichts von Repräsentation; der Landschaft fehlt die sonst so gern gezeigte festliche Fülle; keine spielenden Tiere, keine dienenden Engel; alles konzentriert sich auf das einfache Eine: eine Mutter, die ihrem Kinde die Brust reicht. Eine Frau aus dem Volk, nicht mehr jung, vielleicht nie schön gewesen. Aber ein Strom von schlichter Güte und Liebe ergießt sich von ihr, wie sie das Kind, von dem nur noch das Köpfchen sichtbar wird, mit ihren Armen weich umschließt, wie die Hände in natürlichst anmutigem Spiel sich begegnen. Und als wohlberechneter ornamentaler Nebenklang das zierliche Sträuchlein am Gehege (dem tendenzlose Natur gewordenen Nachkömmling des mystischen Hortus conclusus von ehedem). Vielleicht nur unbewußt, darum nicht weniger bestimmt stellt sich hier Dürer in Gegensatz zum italienischen Cinquecento, welches das Motiv des Säugens unbedingt vermied als zu gemein. — Die späteren Madonnenstiche erheben sich in Form der Technik zu großer Pracht, auffallend und stets fehlt ihnen die Heiterkeit, ja die spätesten (1518 und 1520) werden wirklich dumpf und schwer (Abb. 52). Als eine gänzlich anders geartete überraschende Enklave steht zwischen ihnen der große Holzschnitt von 1518 »Maria als Königin der Engel« (Abb. 53). Sie ist über alles hinaus, was den Erdenbewohnern Freud und Leid heißt. In ruhiger Würde nimmt sie die Huldigungen entgegen. Nicht nur wird die äußere Aktion des Musizierens dargestellt, es ist auch im jubelnden Schwung des überaus kunstvoll verflochtenen Lineaments die am meisten musikverwandte unter allen Dürerischen Bilderfindungen; »ihrem üppigen und doch zusammengehaltenen Reichtum hat auch diese schönheitsfreudige Zeit nichts Gleiches an die Seite zu stellen« (Heidrich).

Christus und die Passion.

Der Gegenstand ist für die Kunst des letzten Menschenalters vor der Reformation von so zentraler Bedeutung, daß wir mit einer weiter ausholenden Überlegung beginnen müssen.

Die deutsche Kunst des Zeitalters, Dürer an der Spitze, war daran, mit der italienischen Renaissance in Fühlung zu treten. Dabei waren doch die Lebensinhalte der beiden Völker von Grund aus verschieden.

Mit klarster Bestimmtheit zeigt sich das im Verhältnis der Kunst zur Religion. Die Renaissance hat sich der Darstellung hergebrachter kirchlicher Stoffe nicht geweigert; allein sie fügte sich ihnen mit bezeichnender Auswahl; durchaus ablehnend verhielt sie sich auf ihrem Höhepunkt gegen das Leiden Christi. Nur provinzielle Bevölkerungen mit altertümlicher Gesinnung haben noch mitunter es dargestellt gewünscht. Aber sehen wir uns unter den führenden großen Meistern um: nur an der äußersten Peripherie berühren sie das Passionsthema hin und wieder. Lionardo hat das Abendmahl geschaffen; Michelangelo in seiner Jugend einmal die Pietà, im Auftrage übrigens eines tramontanen Kardinals, und in höchstem Alter, als die echte Renaissancestimmung schon verschwunden war, eine Grablegung; Raphaels Grablegung ist noch Provinzialkunst, seine Kreuztragung für einen Ausländer gemalt und — mit beträchtlichen Anleihen bei Stichen von Schongauer und Dürer.

Dagegen Deutschland! Im letzten Halbjahrhundert vor der Reformation, anschwellend je mehr die Zeit sich ihr näherte, ist kein anderer Gegenstand so viel von der Kunst verlangt worden: Passionsaltäre, Kreuzigungsgruppen, Ölberge, Stationswege, Grablegungen, dazu der Bilddruck — ein unermeßlicher Überschwang. Die volkstümliche Frömmigkeit konnte sich nicht ersättigen daran. — Bei Dürer liegt der Tatbestand vor, daß in seinen Altarbildern das Leiden des Erlösers durchaus fehlt; er ging in ihnen Formproblemen nach, zu denen dieser Inhalt nicht gepaßt hätte; einen um so breiteren Raum nimmt er in seinen Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen ein. Was bedeutet dieser Unterschied? Daß er hier, von jedem Auftrag unabhängig, als einzelner reden wollte von dem, was ihn erfüllte, zu allem Volk, zu jederman, der ihn hören mochte. Bemerken wir weiter: Dürer hat sich Christus überhaupt nur in der Gestalt des Leidenden vorgestellt. Selbst die Trinität gibt er allein unter der Form des »Gnadenstuhls«, d. h. in jener Abwandlung, bei welcher der Sohn als Gekreuzigter oder (der Pietasdarstellung sich nähernd) als Leichnam zwischen den Knien des Vaters liegt (der Landauersche Altar, der große Holzschnitt von 1511). Dreimal wurde die Passion als vollständiger Zyklus in den Druck gebracht, am vollständigsten, in 34 Blättern, in der wegen ihres Formates so genannten »kleinen« Holzschnittpassion; zu zwei weiteren liegen Entwürfe vor *; endlich eine ziemliche Menge von Einzelszenen in Stich wie Zeichnung. Jede dieser Passionen hat ihre eigene Stimmung, Wiederholung von Motiven kommt fast nicht vor. Wir betrachten im folgenden vornehmlich die gemeinsamen Charakterzüge. — Bei diesem Thema, das sich ihm so unerschöpflich zeigte, hat er gleichwohl nicht daran gedacht,

* Die sog. grüne Passion in der Albertina in Wien ist die Verarbeitung Dürerscher Entwürfe durch eine jüngere Hand, auf elegante Aufmachung ausgehend und mit manchen kleinen Veränderungen, die Verbesserungen sein wollen, aber das Gegenteil sind.

durch neue Erfindung zu überraschen; ebenso tritt das bei ihm sonst so starke Interesse an der Form beiseite: nur der große und ergreifende Inhalt soll sprechen, so klar, knapp und schlagend in den Hauptmotiven, so rein und stark im Ausdruck wie möglich; dahinter soll die Kunst sich verbergen, auch wenn sie ganz gewiß und notwendig vorhanden ist. Was tun diese Menschen? was geht innerlich in ihnen vor? Daneben darf keine andere Frage aufkommen. Dürer hat es erreicht, daß alles Vorherige vergessen wurde und seine Passion in der Vorstellung des deutschen Volkes schlechthin die Passion wurde, ebenso endgültig, wie ihre musikalische Gestaltung durch Bach. So hoch sein persönliches Verdienst daran ist, werden wir doch auch hier sagen müssen: die Zeit war dazu reif geworden, es ist die Gesinnung einer ganzen Generation, die sich in ihm abklärte und sublimierte *. Der Unterschied von den Passionsdarstellungen der vorangehenden Zeiten liegt — abgesehen von der sofort sich aufdrängenden Überlegenheit der Qualität — in folgendem. Das 15. Jahrhundert hatte alles aufs Mitleid gestellt, Mitleid mit dem physischen Leiden, wobei die edle Art des Dulders als körperliche Zartheit und Wehrlosigkeit gekennzeichnet wird: ein erbarmungswürdig geschändeter, zerschlagener und zerbrochener Mensch widerstandslos preisgegeben dem Haß der robusten Gemeinheit — aber kein Held. Dies nun, ein Held und Überwinder, ist der Christus Dürers. Er widersetzt sich nicht seinen Feinden, aber er läßt sie fühlen, daß seine höhere Natur unbesiegbar ist. Nur im äußeren Schein ein bloßes Leiden, in Wahrheit ein Kampf, der Siegeskampf des Göttlichen im Menschen. Und dadurch erst wird eine wirklich dramatische Gestaltung des Stoffes möglich. Manche andere vor und nach Dürer haben die äußere Dramatik der Vorgänge eindrücklicher herausgebracht: er muß von innen heraus verstanden werden. Wo für ihn der Kern der Sache lag, zeigt sich darin, daß ihn keine Szene so oft gefangennahm — er hat an die zehnmal sie gezeichnet und immer neu — als die für den äußeren Sinn am wenigsten dramatische der Gethsemanenacht: drei Schlafende und einer, der im Gebete kniet. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach. . . . »Vater! willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe.« Dürer hat diese ganze Stufenleiter durchmessen. — In der großen Holzschnittpassion steht er noch im Banne der herkömmlichen, zu vielen Hunderten damals vorhandenen plastischen Ölberggruppen; vorn die schlafenden Jünger nehmen viel Raum ein, Jesus, der von ihnen gegangen ist, steht im Mittelgrunde, die Landschaft ist in ziemlicher Breite ausgemalt und noch ohne Stimmungswert. — Auf dem

* Wir denken hierbei nicht nur an die Gesinnung der Künstler, sondern der geistigen Führer überhaupt. Unter den ersteren war Adam Kraft Dürer am nächsten gekommen, und gewiß nicht ohne Einfluß auf ihn. Im einzelnen besonders zu beachten Krafts Kreuztragungsrelief in St. Sebald.

Kupferstich von 1508 ist es dunkle Nacht; ihre Schatten legen sich über die Schlafenden, so daß sie nicht zu sehr den Blick auf sich ziehen; ein breites Licht fällt auf Jesus, der unter Sprengung des symmetrischen Aufbaus an die Seite verschoben ist; es ist der Moment, wo das Fleisch schwach wird, der Engel hält ihm mit strenger Gebärde das Marterkreuz entgegen und er wirft mit einem Aufschrei die Arme in die Luft. — Der Holzschnitt der Kleinen Passion (Abb. 39) ist ein Bild der Ergebung. Der dritte Jünger, fast verdeckt, die beiden andern herrlich erfunden im Motiv, aber durchaus untergeordnet. Von Jesus sieht man das Gesicht kaum, im Umriß liegt eine wunderbar ergreifende Melodie. — Die große Eisenradierung von 1515 kehrt die herkömmliche Anordnung um, die Jünger liegen im Hintergrunde, gerade nur angedeutet, die Gestalt Christi beherrscht alles und wird monumental, der Seelenkampf findet einen, der völlig Herr über sich ist, nur die Hände zucken zusammen mit einer leicht abwehrenden Gebärde; von dem Engel mit dem Kelch wird zwischen Wolken nur der Kopf sichtbar, in seiner Trauer unendlich schön; der Nachtwind fährt schaurig über den halb entblätterten Baum. — Wir können nicht alle Varianten beschreiben. Auf einer späten Zeichnung (Frankfurt a. M., Abb. 60) ist das Äußerste und Herbste gewagt: Jesus liegt platt auf dem Boden hingestreckt, die Arme von sich, so daß die Figur des Kreuzes vorweggenommen wird. — Als ein mit seiner natürlichen Angst Ringender beginnt er in der Nacht von Gethsemane den Leidensweg: und am Kreuz endet er ihn als König — nicht mit einer Krone, wie sie in greiflicherer Symbolik das frühe Mittelalter ihm gab *, aber unsichtbar schwebt sie doch auf seiner Stirn. Jene alten romanischen Holzkruzifixe sind viel mehr die Vorfahren des Dürerschen Christus, als die weichen, in Leid zerfließenden der Mystik. Dürers Christusideal ist dasselbe, das Luther hegte: ein durchaus männliches. Sein Anblick soll nicht rühren, sondern stärken und erheben.

In Dürers schriftlichem Nachlaß findet sich der von der Denkweise des späten Mittelalters weltweit sich entfernende Satz: »Wie die Alten die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herrn, der der Schönste aller Welt ist.« Zusammenfassend hat er sein Ideal in mehreren Einzelblättern kundgegeben. Der Schmerzensmann auf dem Titelblatt der Kleinen Passion, auf einem Steine sitzend, in sich versunken im Nachdenken über der Welt Sünden, die zu tragen er gekommen ist, ist das Tiefste, was in der Sichtbarmachung eines seelischen Vorganges innerhalb dieser Vorstellung jemals gesagt worden ist: — man denke an die Länge des Weges, der zurückgelegt werden mußte von den Anfängen der christlichen Kunst, der es im Gotteslamm denselben Gedanken nur

* Bd. I Abb. 425.

symbolisch zu fassen möglich gewesen war. Der stehende Schmerzensmann von 1512 legt den Nachdruck auf den Adel und die Hoheit der körperlichen Schönheit, die unbefleckt geblieben ist in aller Schmach. Dann die wunderbare Erneuerung eines alten Gedankens in dem Schweißtuch der hl. Veronika von 1513: zwei Engel mit feierlich im Luftstrom wallenden Gewändern zeigen der Welt das auf dem wunderbaren Tuch aufgefangene Antlitz des Erlösers, in dem alles monumental gesammelt ist, was in den Passionen dramatisch sich folgte: Trauer um die Menschheit, eigenes Leiden, Entschluß zum Kampf mit der Welt und zum Sieg über Sünde und Tod. Hier in einem Momente höchster Begnadung des inneren Schauens hat Dürer die letzte Erfüllung dessen gefunden, worauf die Jahrhunderte gewartet hatten: den deutschen Christus *.

Die Einzelblätter.

Vornehmlich aus ihnen erkennen wir, was Dürer nach der stofflichen Seite für die Erweiterung des Darstellungskreises getan hat. Wenn auch derselbe gemäß dem Prinzip des Realismus unbegrenzt war, so hatte doch das 15. Jahrhundert die meisten Gegenstände noch unter dem Schutzmantel religiöser Vorwürfe verborgen. Sie zum selbständigen Thema zu machen, war erst der Graphik vorbehalten. Was darin Schongauer und der Hausbuchmeister gelegentlich schon gewagt hatten, ist in Erinnerung. Es ist eine der greifbarsten Einwirkungen von Dürers Aufenthalt im Elsaß, daß er früh auf diese Bahn geriet. Er hat schon alle Gattungen, die nachmals in der Malerei der Niederländer des 17. Jahrhunderts spezialistisch ausgebaut wurden, in seinen Holzschnitten und Kupferstichen vorweggenommen. Nur das Stilleben und die Landschaft blieb bei ihm noch der Handzeichnung vorbehalten, wo es aber mit voller Hingebung behandelt wurde. Charakterfiguren aus der bäuerlichen Welt haben ihm in allen Lebensperioden Vergnügen gemacht; er sieht sie mit den Augen des Städters an, also nicht eben liebevoll, doch auch nicht eigentlich satirisch; es sind die Bauern vor dem Bauernkrieg, trotzig selbstbewußt, breitspurig, listig. Landsknechte, fremde Kriegsvölker, Ungarn, Türken werden gezeigt; es gab also Käufer, die sich gleich dem Zeichner an ihrer charakteristischen Erscheinung erfreuten. Die Tierwelt wird beobachtet; die großen frühen Stiche mit dem verlorenen Sohn und der Jagd des hl. Eustachius sind wesentlich Tierbilder; zweimal wurde ein

* Allein den Kopf für sich, vom Schweißtuch abgelöst, eine Maske ohne Hals, gibt der berühmte kolossale Holzschnitt, der Dürers Namen doch nicht mit ganzem Rechte trägt. Er ist nach seinem Tode veröffentlicht und wahrscheinlich von seinem Schüler Hans Sebald Beham auf den Stock gezeichnet, sehr eng dem Stich von 1513 und einer Zeichnung im Gebetbuch sich anschließend, aber in einer dürerfremden, klassizistisch kühlen Erhabenheit.

Pferd für sich allein gestochen; als Holzschnitt, also für ein größeres Publikum, ein ganz köstlich charakterisiertes Rhinozeros. Die Wasserfarbenzeichnungen nach dem Kopf eines toten Hirsches, einem Hasen, einer Nebelkrähe, einem Hirschkäfer sind Wunderwerke wissenschaftlich genauer und zugleich gefühlvoller Beobachtung; ihnen gesellen sich die botanischen Stilleben, das »große« und das »kleine« Rasenstück zu. Einem verbreiteten Geschmacke huldigen, übrigens nur in seinen Jugendwerken vertreten, die Sittenbilder mit moralisierender Spitze: der Jüngling mit der Buhlerin und dem hinter einem Baumstamm lauernden Tod u. a. m. Die Darstellung des nackten Frauenleibes konnte als Selbstzweck nicht gegeben werden, sie mußte sich rechtfertigen durch allegorische oder fabulöse Einkleidung, wobei es ziemlich unerheblich ist, an welche Fabel Dürer im einzelnen Falle gedacht hätte; für diese Art ist es nur ein Gewinn, daß ein unaufgelöstes Rätsel übrig bleibt. In die antike Mythologie greift er selten und behandelt sie dann mit bemerkenswerter Freiheit, wie auf dem Stich mit Apollo und Diana. Die Satyrfamilie ist ein nordisches Waldmärchen geworden, und die großartig kühne Entführung auf dem Einhorn erinnert direkt an deutsche Sagen. — Das Originellste, was Dürer geschaffen hat, sind die drei sogenannten Meisterstiche — »Ritter, Tod und Teufel«, »Hieronymus im Gehäus« und »Die Melancholie« —, originell, doch nicht in dem Sinne des zweifelhaften Verdienstes einer Erfindung aus dem Nichts, sondern durch die Gestaltungskraft, mit der bekannte Vorstellungen zu einem zwingenden Eindruck zusammengefaßt werden. Sie sind unübertroffene Muster symbolischer Kunst, das will sagen: es wird ein Vorgang gezeigt, der für sich verständlich und eindrucksvoll ist, aber zugleich die Phantasie auf einen zweiten, hinter dem ersten liegenden Sinn hinzieht. — Auf dem ersten Blatt (Abb. 45) sieht man: ein Rittersmann, von Kopf zu Fuß in Eisen, aber mit offenem Visier, reitet durch eine finstere Felsschlucht; am Boden liegt Totengebein; hinter und neben ihm zwei spukhafte Begleiter, der Teufel und der Tod; der Ritter aber zieht gelassen seines Weges, und auf der Höhe wird das Ziel sichtbar, in hellem Sonnenschein seine feste Burg. Das ist der unmittelbare Inhalt. Für den Betrachter am Vorabend der Reformation kam fast von selbst eine zweite Gedankenreihe in Bewegung. »Denn des Menschen Leben ist nichts anderes denn eine Ritterschaft hier auf Erden«, so übersetzten die deutschen Bibeln des 15. Jahrhunderts die Stelle Hiob 7, 1. »Ziehet an die Waffenrüstung Gottes, daß ihr bestehen könnt wider die Schliche des Teufels«, hatte Paulus geschrieben. In der Sprache der Mystiker ist die geistliche Ritterschaft ein vielgebrauchtes Bild, das unzähligemal wiederholt wurde und das kürzlich (1497) noch Erasmus für den Titel einer erbaulichen Schrift »Handbüchlein des christlichen Ritters« benutzt hatte. Und so klingt es weiter:

»Ein' feste Burg ist unser Gott

. . . .

Und wenn die Welt voll Teufel wär'«

Die Italiener der Renaissance nannten mit etwas scheuem Lob die Deutschen das religiöseste und zugleich kriegerischste Volk Europas. Hier zeichnet Dürer seiner Zeit ein Idealbild, wie für das 13. Jahrhundert der große Bildhauer des Bamberger Doms eines gegeben hatte: jetzt nicht romantisch schwärmend, sondern schlicht und gerade, tapfer und gottvertrauend. — Die beiden Stiche von 1514, die Melancholie und der Hieronymus (Abb. 47, 49), sind nicht als zusammengehörige Gegenstücke erfunden; wären sie das, so wären sie schlecht komponiert; sie sollen nicht nebeneinander gesehen werden. Aber doch macht ihre zeitliche Nähe wahrscheinlich, daß die eine Erfindung die andere angeregt hat. Wir sehen in ihnen kontrastierende Seelengemälde vor uns, zwei entgegengesetzte Typen geistiger Arbeit. — Personifikationen der sieben freien Künste waren das Mittelalter hindurch unendlich oft dargestellt worden (Bd. I Abb. 339). Von der scholastischen Allegorik weiß Dürer nichts mehr. Auch daß er die Absicht gehabt habe, die aus dem Altertum übernommene, den Humanisten geläufige Lehre von den vier Temperamenten zu illustrieren, wobei er aber über die erste Nummer, nämlich die Melancholie, nicht hinausgekommen sei, ist nicht zu erweisen. »Melancholie« muß nicht als zusammenfassende Überschrift des Ganzen genommen werden. Was sehen wir denn? Eine Frau von nicht menschlicher Art, geflügelt, hockt unter einer verworrenen Menge von Gegenständen, wie sie der Mathematiker und Mechaniker braucht; wahrscheinlich hat sie sich mit ihnen beschäftigt; aber in diesem Augenblick tut sie es nicht: die Hand spielt gedankenlos mit dem Zirkel; ohne Ordnung liegen und stehen die andern Instrumente um sie her; der Kopf mit wirrem Haar ist müde auf den Arm gestützt; der Blick faßt nichts; die Flügel heben nicht. Alle Linien sind in Dissonanz, ein zerfahrenes Zwielicht liegt über der Szene. Sollte hiermit nicht alles Nötige gegeben sein, das Bild zu verstehen? Es versinnlicht den Zustand des forschenden Geistes, der eintritt, wenn ihn das Gefühl der Endlichkeit aller Erkenntnis überfällt; er bringt Schwermut, Melancholie — genau wie wir heute das Wort brauchen und wie es auch im Gebrauch jener Zeit nachgewiesen werden kann. Es ist an den Ausspruch des florentinischen Philosophen Marsilio Ficino erinnert worden in seinem damals ins Deutsche übersetzten Buch vom gesunden Leben: »Alle Männer, so in einer großen Kunst vortrefflich sind gewesen, die sind alle Melancholici gewesen«. Es mag ja sein, daß Dürer dies gelesen hat. Aber auch ohne Ficino kannte er diesen Zustand aus eigenster Erfahrung; mit Zirkel und mit Zahlen, wie das Bild es zeigt, hatte er selbst das Gesetz der Schönheit zu erfassen gesucht und

es nicht gefunden; an mehr als einer Stelle seines schriftlichen Nachlasses bricht der Zweifel an der menschlichen Urteilskraft mit Bitterkeit hervor: »Niemand weiß das, denn Gott allein.« Und noch bestimmter sagt er einmal: Eine stete Übung der Vernunft verbraucht den subtilsten und klarsten Teil des Bluts und ruft einen melancholischen Geist hervor. Hier ist der Schlüssel, alles weitere Spintisieren ist überflüssig. — Einen Zustand entgegengesetzter Art schildert das Blatt mit Hieronymus: es ist das Abbild der von den Humanisten gepriesenen *beata tranquillitas*. Hieronymus ist unter den Kirchenvätern der eigentliche Gelehrte, der Philologe, der Bibelübersetzer. Er sitzt klein im Hintergrunde; würden nicht alle perspektivischen Linien auf ihn hinführen, man könnte ihn übersehen; aber sein Geist teilt sich dem ganzen Raume mit und taucht jedes Ding in ihm in Behagen und Frieden: man meint in dieser heiligen Stille nichts zu hören als das Knistern der über das Pergament fahrenden Feder, die Tiere schlafen, der Totenkopf, fast freundlich dreinblickend, spricht von einer noch tieferen, endgültigen Ruhe.

Der oft gepriesene »Tiefsinn« dieser Blätter sollte nicht in der gedanklichen Erfindung gesucht werden. Diese Gedanken waren damals Gemeingut der Gebildeten; neu und Dürer eigentümlich ist die Art ihrer Assoziation mit Augeneindrücken. Es gehörte mehr dazu als der »Gedanke«, aber auch mehr als ein scharfes Auge und eine geschickte Hand, um so, wie es hier geschehen ist, in der sinnlichen Erscheinung der Dinge ein Gleichnis des Unsinnlichen zu finden, in wunderbarer Weise jede körperliche Linie der Umgebung und das Fluidum von Licht und Luft mit einer menschlichen Seelenstimmung in eins zusammenzuschmelzen. Es sind die frühesten Denkmäler moderner Stimmungskunst. Darf man sagen, daß Dürer hier schon etwas Ähnliches angestrebt habe wie Rembrandt, so ist es doch, was nicht weniger beachtenswert ist, mit andern Mitteln geschehen. Dieselben sind nicht rein malerischer Natur. Für Dürer wesentlich ist die Vereinigung der im Raum zerstreuten und für sich selbständigen Dinge durch gedankliche Beziehungen. Man hat mit Recht darin die echt deutsche Neigung zu »Polyphonie und Kontrapunkt« wiedergefunden (Spengler).

Die Arbeiten für Kaiser Maximilian.

Über die weitläuftigen, eine Menge von Künstlern beschäftigenden Unternehmungen des plänereichen Kaisers haben wir früher berichtet (S. 19—21). Dürers Anteil zerfällt in zwei Gruppen: »Triumph« und »Gebetbuch«. Es sind sehr verschieden geartete Aufgaben.

Alles, was wir bisher von Dürer kennengelernt haben, war aus seiner eigenen Initiative hervorgegangen; auch dort, wo er gegebene Aufträge auszuführen hatte, wie in seinen Altarbildern, sicherte er sich

ein bedeutendes Maß von Unabhängigkeit. Dies unterscheidet sein Schaffen von vornherein von dem aller früheren Zeiten. Zum erstenmal in den Arbeiten für Kaiser Max hatte er sich einem fremden Willen unterzuordnen, einem Willen, der nicht nur den Inhalt, sondern auch die Geschmacksrichtung ihm vorschrieb. Diese war nicht die seine. Das Pompöse und Festlich-Rhetorische, das von ihm verlangt wurde, lag nicht in seiner Natur. Aber er kannte und liebte seinen Kaiser und zwang sich, zu denken wie er. Wir dürfen glauben, daß er den Kaiser befriedigt hat; sich selbst schwerlich. Was zustande kam, war ein sehr charakteristisches Dokument der Zeit, aber nicht in jeder Hinsicht charakteristisch für Dürer. Es wird in späterem Zusammenhang davon ausführlicher zu sprechen sein.

Ganz anders lagen die Dinge beim Gebetbuch. (Abb. 54—57). Wenn es herkömmlich »Gebetbuch des Kaisers Max« genannt wird, so ist damit die Sache nicht richtig bezeichnet. Es sollte in vielen Exemplaren gedruckt und unter die Mitglieder des vom Kaiser gestifteten St.-Georgs-Ordens verteilt werden. Der Druck, für sich schon ein Kunstwerk, wurde von Johann Schönsperger in Augsburg besorgt. Die breiten Ränder sollten mit Holzschnitten geschmückt werden. Um schneller voranzukommen, wurden die Aushängebogen lagenweise an ein halbes Dutzend namhafter Künstler verteilt, welche ihre Entwürfe mit der Feder einzuzeichnen hatten als Vorlagen für den Holzschneider. Die zeichnerische Vorarbeit begann 1514; schon 1515 forderte der Kaiser, der seine Künstler genau zu kontrollieren liebte, die Arbeiten zur Einsicht. Aus unbekannten Gründen ließ er dann den Plan fallen. Dürer war der fleißigste gewesen. Er hat 45 Seiten bezeichnet. Die Leistung der andern — Cranach, Baldung, Burgkmair, Altdorfer, also doch keiner geringen Leute — erscheint neben der seinen dürftig. — Man weiß, wie Goethe durch die ihm aus München zugeschickten Steindruckkopien Strixners entzückt worden ist. Es war im Jahre 1808, als Goethe noch tief im Banne des Klassizismus stand und alles Altdeutsche sonst ablehnte. »In dieser unfruchtbaren Zeit eine trostreiche Gemütserquickung« nennt er die Zusendung. »Ich würde mich ärgern, wenn ich gestorben wäre, ohne die Randzeichnungen zu sehen.« Später: »Albrecht Dürer hat sich nirgends so frei, so geistreich, groß und schön bewiesen als in diesen gleichsam extemporierten Blättern.« In einer Anzeige in der Jenaer Literaturzeitung heißt es dann: »Die Aufgabe forderte, daß das Ganze innerhalb des Charakters einer bloßen Verzierung bleiben sollte, und ohne diese vorgezeichneten, scheinbar engen Schranken zu überschreiten, hat der große Meister nichtsdestoweniger einen überschwenglichen Reichtum bedeutender Gegenstände anzubringen gewußt; ja man kann wohl sagen, er läßt die ganze Welt der Kunst an uns vorübergehen, von den Figuren der Gottheit bis zu den Kunstzügen des Schreibmeisters.« — Wir haben früher darauf aufmerk-

sam gemacht, daß Dürer von der zu seiner Zeit so hoch im Schwange gehenden Buchillustration sich ferngehalten hat. Hier stellt er ein neues Muster auf. Das Übliche war Sonderung des Dekorativen (Initialen, Kopfleisten, Schlußstücke) von der Illustration; die letztere in Gestalt selbständiger kleiner Bilder. Dürers Randzeichnungen nun sind voll geistreichster inhaltlicher Beziehungen, aber diese gehen auf in den dekorativen Gesamteindruck. Die Randzeichnungen müssen mit dem Letternfelde in der Mitte zusammengesehen werden. »Sie umfassen und umgaukeln den starren, stachlichen Satz« mit dem Gegensatz des Entbundenen zum Gebundenen, des Lockeren zum Gedrängten; »die spielende Welle schlägt frei an die Mauer des Schriftfeldes an« (Wölfflin). Dazu kam ein zweiter belebender Kontrast in der ungleichen Breite der Randstreifen, zugleich eine Bewahrung vor Symmetrie, die nur peinlich gewirkt hätte. Der leichten Haltung der Dekoration entspricht die Behandlung des Inhalts. Manches hat Bedeutung, vieles ist reines Spiel. Der Ernst wird nur gestreift, um schnell in Heiterkeit, ja in schelmische Parodie sich aufzulösen. Wenn der Text schreibt: »Führe uns nicht in Versuchung«, so gibt die Handzeichnung einen Fuchs, der mit Flötenspiel die Hühner lockt (Abb. 56). Unter dem Psalm »Contra potentes« sieht man den Kaiser auf einem Triumphwagen von einem Bock gezogen, und diesen wieder lenkt am Barte ein Amor auf einem Steckenpferd. Zum »Cantate domino canticum novum« spielt mit geblähten Backen eine Bande von Dorfmusikanten. Der heiligen Jungfrau Maria singt ein Engelsknabe zur Laute ein Loblied, indem er den Fuß auf eine Schnecke setzt, während Bienen ihn umschwärmen. Neben der Betrachtung über die Gebrechlichkeit des irdischen Lebens steht ein die Urinflasche prüfender Arzt, und an dem Baumast über ihm hängt ein in der Schlinge gefangener Vogel. Mit entzückender Mühelosigkeit vollzieht sich der bunte Wechsel der Stimmungen. Der sonst so schwerblütige Künstler will nichts als spielen. Unmittelbar vorher hatte er die »Melancholie« gestochen — hier ist er »von allem Wissensqualm entladen«.

Porträt und Landschaft.

Ihre Zusammenstellung kann seltsam erscheinen. Indessen, beim Überblick über die Geschichte der Malerei aufwärts bis ins späte Altertum und abwärts bis in die Gegenwart zeigt sich zwischen diesen heterogenen Gattungen doch ein augenfälliger Parallelismus: sie stehen zu gleicher Zeit in Blüte, und zu gleicher Zeit werden sie vernachlässigt. Es war ein Jahrtausend lang vergessen, daß Porträt und Landschaft Aufgaben der Kunst sein können, als das 15. Jahrhundert sie als völlig neue wieder aufnahm. Deutschland hat sich an ihrer Lösung zunächst wenig beteiligt. Der große Auftrieb kam an der Wende zum 16.

Dürer bezeichnet einmal als die zwei wichtigsten Aufgaben der Kunst die Anzeigung des Leidens Christi und die Bewahrung der Gestalt der Menschen nach ihrem Sterben. Dem Mittelalter war diese Anschauung, was das Porträt betrifft, durchaus fremd gewesen, noch das 15. Jahrhundert stand dem Porträt zögernd gegenüber. Unfähigkeit der Kunst war die Ursache gewiß nicht. Die noch fehlende Prämisse war der Begriff der modernen Persönlichkeit. Sobald diese zur Reife gelangt war, stand die Porträtkunst fertig da. Dürer wird zu ihren größten Meistern für alle Zeiten gerechnet. Was vor ihm war, sind unbeholfene Inkunabeln.

Im 15. Jahrhundert hatte sich auf diesem Gebiet die Plastik der malerischen und zeichnerischen Darstellungsform sehr überlegen gezeigt. Nichts hätte jene gehindert, Bildnisse von schlagfertiger Charakteristik zu liefern. Aber das Publikum begehrte sie nur selten. Man darf sich durch die Menge scharf individualisierter Grabsteine nicht täuschen lassen. Viele sind unter Umständen entstanden, welche wirkliche Porträtähnlichkeit ausschließen. Es genügte der künstlerische Schein des Individuellen, auf die Kongruenz mit den historischen Zügen des Verstorbenen wurde das Gewicht nicht gelegt, das wir heute für selbstverständlich halten. Wenn der Bildhauer, was doch sehr oft der Fall war, seine Arbeit erst einige, oft längere Zeit nach dem Tode des Darzustellenden ausführte, dann mußte er ein gezeichnetes oder gemaltes Porträt zur Vorlage haben. Aber warum fehlt es ganz an solchen? In dem höchst individuell charakterisierten Kopf des Bischofs Gerhard von Schwarzburg im Dom zu Würzburg scheint Porträtähnlichkeit verbürgt zu sein; aber was sollen wir nun dazu sagen, wenn auf dem vom selben Künstler gemeißelten Grabmal des Erzbischofs Konrad von Weinsberg in Mainz dieselben Züge, derselbe Ausdruck wiederkehren? Mindestens eines von beiden kann nicht Porträt sein. Eine Rotmarmorplatte im Dom zu Gnesen aus der Werkstatt des Veit Stoß galt lange für Porträt eines damaligen Erzbischofs; jetzt will man wissen, daß sie vom Ehrengrab des hl. Adalbert stamme. Beispiele von der Art der beiden letztgenannten lassen sich sehr vermehren. Sie mahnen uns, Individualisierung (die auch mit Hilfe eines Modells erreicht werden kann) nicht mit Porträtähnlichkeit zu verwechseln. Dann zeigt die große Klasse der aus Flandern importierten Messingplatten, wie leicht der Mangel an Porträtähnlichkeit verschmerzt wurde. Mit der Mehrzahl der von der Vischerschen Gießhütte gelieferten Denkmäler steht es nicht anders. Genug, der Standpunkt des 15. Jahrhunderts war: Das Wichtigste beim Denkmal ist, daß es durch künstlerisches Leben überzeugt, die Authentizität ist nur ein Interesse zweiten Grades. — Die Weiterentwicklung des Porträts im 16. Jahrhundert ging nicht von der Plastik aus, sondern ruhte auf den Schultern der Malerei. Diese war seit Jahrhunderten ausschließlich

an Scheinporträts gewöhnt. Man brachte auf Andachtsbildern zu Füßen der Heiligen in stark verkleinertem Maßstab kniende Figürchen an, welche die Stifter bedeuteten und mit ihnen oft in langer Reihe deren Familie in mehreren Generationen vorführten. So noch auf dem Schreyerschen Epitaph Adam Krafts und auf Dürers Paumgärtneraltar. Inzwischen war in den Niederlanden eine entscheidende Wendung eingetreten: Jan van Eyck malte die Stifter genau nach dem Leben, stellte sie in gleicher Größe mit den Heiligen mitten unter sie. Andere gaben den Stifterporträts den Platz auf den Flügeln, was am Niederrhein häufig, hin und wieder auch in Oberdeutschland nachgeahmt wurde. Nicht lange, so wurde auch der letzte Schritt zur Verselbständigung des Bildnisses getan: es wurde als Brustbild, also der Kopf dominierend, auf eine kleine Tafel gemalt, die sonst weiter nichts enthielt. Das erst ist das Porträt im modernen Sinne. Der Aufstellungsort war das Haus. — Während aber in den Niederlanden die neue Sitte sich rasch verbreitete, fand sie in Deutschland zwischen 1450 und 1500 nur sporadisch Nachahmung. Auch wenn man annehmen muß, daß nicht weniges verloren gegangen ist, ist doch die Zahl der erhaltenen Stücke bemerkenswert klein, und sie rühren ausschließlich von solchen Meistern her, welche niederländische Schulung durchgemacht haben. Aus Nürnberg, wo die Sitte den meisten Anklang fand, sind aus der Zeit vor Dürer doch nur vier oder fünf Bildnistafeln erhalten.

Dürer war der erste, bei dem das Bildnis nicht ein gelegentliches Nebenwerk, sondern ein großer und wichtiger Teil seines Lebenswerks wurde. Und zwar von Anfang an. Unter seinen Gemälden bis 1500 ist nur ein einziges Altarbild und sind 11 Porträts. Man bemerke, daß sie zuerst familiärer Art waren. Dreimal hat er seinen Vater, einmal seinen Bruder, zweimal sich selbst, dann noch seinen Straßburger Meister und dessen Frau (verloren) dargestellt. Sicher ist überdies noch manches verloren gegangen. Die Reihe der in fremdem Auftrag ausgeführten beginnt erst später (1497). Dürers Selbstporträts sind die ersten ihrer Art, von denen wir in Deutschland Kenntnis haben. Und gleich so viele! In dem Kapitel von der Entdeckung des Menschen, wie Jakob Burckhardt es nennt, nehmen diese Versuche der Selbstbeobachtung einen denkwürdigen Platz ein. Dürer war 13 Jahre alt, als er sich zum erstenmal im Spiegel zeichnete, schon mit erstaunlicher Sicherheit in der Erfassung der äußeren Ähnlichkeit, wie der Vergleich mit den späteren Bildnissen beglaubigt. Das hier noch zurückgehaltene innere Leben bricht mächtig hervor auf der während der Wanderjahre entstandenen Federzeichnung in Erlangen (Abb. 4); in Eile »hingewühlt« (um einen Lieblingsausdruck des jungen Goethe zu gebrauchen), als Ausdruck einer Augenblicksstimmung; der Jüngling aus schwerem Brüten halb erwacht; der Kopf so fest auf die Hand gepreßt, daß die Gesichtshaut sich in Falten

schiebt; der Blick mit dem Ausdruck einer leidenschaftlichen Frage in die Ferne gerichtet; das Ganze ein Selbstgespräch, für keines zweiten Ohr bestimmt. — Von 1497 ist das zweite Bildnis des Vaters (London, Abb. 7) und diesem zeitlich nahe stehend das des Kurfürsten Friedrich des Weisen (Berlin). Sie weisen, so verschieden sie sind, Eigentümlichkeiten auf, die von nun ab Dürers Porträtkunst dauernd bestimmen. Die Ähnlichkeit der Gesichtszüge ist nicht mehr alles; die Einstellung in den Raum, die Körperhaltung, die Arme und Hände werden wichtige Hilfsmittel der Charakteristik; aber auch nicht mehr als das. Das gibt Dürer seinen besonderen Platz unter den großen Porträtmalern. Andere verwirklichen im Porträt eine ihnen werte malerische Idee, Dürer unterordnet alles dem Charakter. Bei der Ausdeutung desselben legte er aber seiner Phantasie keine Schranken an. Er entwickelt seine Charakterbilder von innen heraus. Man bemerkt es sogleich, wenn ihn der Mensch gleichgültig gelassen hatte. Die kalte Objektivität und durchdringende Menschenkenntnis Holbeins besaß er nicht. — Der Kurfürst Friedrich ist lebensgroß, majestätisch schwer in der Haltung, mit festem, forschendem Blick, sehr ernst in der Färbung; italienische Erinnerungen haben mitgewirkt. Intimer ist das Bild des Vaters, die Modellierung von großer Eingänglichkeit, die Charakteristik auch hier ins Großartige gesteigert, die Färbung aus schwärzlichen und bräunlichen Tönen harmonisch zusammengestimmt. — Am wenigsten entspricht das Selbstporträt des folgenden Jahres (in Madrid) der Stimmung, die man dem Meister der Apokalypse zutrauen möchte; es ist festlich und heiter; die mit großer Sorgfalt durchgeführte modische Tracht macht auf uns vielleicht mehr als in der Absicht lag, einen leicht stutzerhaften Eindruck. Nun kamen Aufträge von Nürnberger Patriziern, drei aus der Familie Tucher*, ein Mädchenbild aus der Familie Fürleger**, Oswald Krell*** — Brustbilder in scharf linearer Pinselführung, holzschnittartig.

Die Bildnisse der Brüder Paumgärtner auf den Flügeln des von ihnen gestifteten Altars haben einen uns heute recht seltsam erscheinenden Doppelsinn: sie sind durch Attribute als Heilige gekennzeichnet, St. Georg und St. Eustachius; aber nicht nur die Köpfe sind Porträts, sondern auch ihr Habit ist das der Nürnberger Reiterei, wie sie ein paar Jahre vorher mit Kaiser Max in den Schweizerkrieg gezogen war. Unter keiner andern Bedingung wären Porträts in ganzer Figur und fast lebensgroß denkbar gewesen, und diese neue Aufgabe muß Dürer gereizt haben. Wieder in anderer Weise idealisiert das allbekannte Selbstbildnis der Münchener Pinakothek. Es hat geradezu etwas Überpersönliches an sich.

* In Kassel und Weimar.

** Welches das Original sei, ist umstritten; heute scheint man sich für das Exemplar im Pariser Privatbesitz entschieden zu haben (Abb. 8).

*** Münchener Pinakothek (Abb. 9).

Die reine Frontansicht — sonst gibt Dürer immer die Dreiviertelansicht — und die Einstellung genau in die Mittelachse der Bildfläche erzeugen eine beinahe starre Feierlichkeit. So weitgeöffnete Augen hat er auf seinen früheren Selbstbildnissen nicht. Die feingeringelten Locken mit ihrem scharfen Metallglanz haben etwas Ornamentales. Dazu sind die Proportionen nach den von ihm errechneten Normalmaßen abgestimmt. Wie wir aus seinen Schriften wissen, hat er etwas von den Platonischen Ideen gehört; man könnte sich denken, daß er mit diesem Bilde habe sagen wollen: so hätte ich ausgesehen, wenn ich als ein Vollkommener, als Erfüller meiner Idee, auf die Welt gekommen wäre *. Das Monogramm und das Datum 1500 ist gefälscht. Das Münchener Bild geht nahe zusammen mit dem Selbstporträt auf dem in Venedig gemalten Rosenkranzaltar von 1506. Ein gleiches findet sich bei der Inschrifttafel auf dem Dreifaltigkeitsbilde, sonst hat er sich in späteren Jahren nicht mehr dargestellt **.

Einen sehr schmalen Raum nahmen bei ihm die Frauenbildnisse ein. Was er aus den beiden ehrenfesten Damen Elsbeth und Felizitas Tucher herausgesehen hat, ist alles eher als weibliche Anmut. Und wenn seine eigene Frau, die Agnes, wirklich so unliebenswürdig (nicht häßlich) war, wie er sie zeichnete, so war er wirklich zu bedauern. Welche andern Augen hatte er bekommen, als er in Venedig die junge Frau malte, deren kleines Brustbild sich jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befindet? Die Formen sind weich und doch bestimmt, ein feiner Strom von Sinnlichkeit umspielt sie; der Ausdruck ist klug und beherrscht, mit einem Geheimnis in den verschleierten Augen. Nie wieder hat Dürer etwas Vergleichbares gemalt. (Wer hat ihm dabei geholfen? Giorgione oder Gott Amor?) — Aus der mittleren Zeit gibt es nur noch ein paar mit sparsamen Mitteln gezeichnete Köpfe aus dem Kreise seiner Verwandtschaft. Ein etwa sechzehnjähriges Mädchen gilt als Nichte seiner Frau; er hat sie mit leisem Humor charakterisiert, etwas dümmlich und schläfrig; aber Jugend ist Jugend; und ihr Zauber fehlt auch hier nicht. Dann seine alte Mutter in ihrem letzten Lebensjahr (Abb. 51). Die ganze Geschichte der Zeichenkunst kennt nichts so Grandioses wieder. In der epigrammatischen Kürze dieser wenigen, mächtigen Kohlenstriche liegt eine unglaubliche Konzentration des Gefühls. Häßlichkeit, die so viel Liebe einflößt, wird schön. Wölfflin macht die Bemerkung, daß die Augen ähnlich behandelt sind, wie die der Melancholie. Unter der niedrigen, von Furchen zerrissenen Stirn und den gesträubten Brauen sehen sie zurück

* Ablehnen muß ich die Meinung, er habe sein Christusideal seinen eigenen Zügen angenähert. Die Ähnlichkeit betrifft nur Äußerlichkeiten.

** Die einzige Ausnahme macht das nach Rom an Raphael gesandte Selbstporträt, Erwiderung eines von einer Zeichnung begleiteten Grußes, den jener ihm hatte zukommen lassen (verloren). (Vgl. S. 34.)

auf ein langes, mühsames, von vielen Ängsten beunruhigtes Leben und vor sich auf den Tod. Der Sohn sieht dieses alles mit ihr. »Und sie forcht den Tod hart,« schreibt er in der Familienchronik, »aber sie saget, für Gott zu kummen fürchtet sie sich nit. Sie ist auch härt gestorben, und ich merkt, daß sie etwas Grausams sach. . . . Davon hab ich solchen Schmerzen gehabt, daß ichs nit aussprechen kann. Gott sei ihr gnädig.«

Am reichsten an Bildnissen ist Dürers letztes Jahrzehnt. Sie sind nicht mehr Freunden und Verwandten gewidmet, sondern Männern des öffentlichen Lebens, und zum erstenmal sind unter ihnen Holzschnitte und Kupferstiche (Abb. 64—67). Ein Schritt von höchster Bedeutsamkeit in der Geschichte der Kultur. Und wäre es nötig, besonders zu betonen, was es heißt, daß er zeitlich just mit der Reformation zusammentraf? Ein öffentliches Leben war erwacht, und in ihm Selbstbewußtsein und Ruhmbegier der Individuen. Das Zeitalter glaubte daran, daß die Geschichte von großen Männern gemacht wird, und das Volk wollte seine Führer kennen, auch in ihrer leiblichen Erscheinung. Den ersten Anstoß gab der Tod des Kaisers Maximilian. Dürer holte eine eilige, überaus herrliche Kohlenzeichnung, die er ein Jahr zuvor während des Augsburger Reichstages angefertigt hatte — »hoch oben auf der Pfalz in seinem kleinen Stüble kunterfett«, heißt es in der Beischrift — aus seiner Mappe hervor und ließ sie in Holz schneiden. Wie psychologisch dürftig sind dagegen alle andern, deutschen und italienischen Bildnisse des Kaisers. Erst bei Dürer begreift man, warum dies ein Kaiser nach dem Herzen des Volkes war: hoch fürstlich und zugleich menschlich liebenswürdig, auch etwas vom Phantasten kommt zum Vorschein. — Weitere Holzschnittbildnisse sind das wahrhaft grandiose des kaiserlichen Rats Ulrich Varnbüler (1522) und das kleinere des Humanisten Eoban Hesse (1526), ein Muster schlagender Charakteristik bei größter Vereinfachung der Form. — Dürers erstes Kupferstichporträt stellt den Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz dar, 1519. Ein zweites Mal hat er ihn in größerem Format 1523 gestochen. Vom ersten Blatt verehrte er dem Kardinal die Platte samt 200 Abzügen, wofür er 200 Goldgulden und 20 Ellen Damast empfing. Der zweite Stich wurde schon in 500 Exemplaren abgezogen. 1523 ließ auch sein alter Gönner, der Kurfürst Friedrich der Weise, sein Bild stechen. Von 1526 sind die Stiche zweier der berühmtesten Gelehrten der Zeit, des Erasmus und Melanchthons. Merkwürdige Gegensätze! Nicht nur objektiv im Wesen der Dargestellten, sondern auch subjektiv im Verhalten des Künstlers. Dürer gelang ein Porträt nur dann, wenn er auf etwas ihm innerlich irgendwie Verwandtes stieß. Der mit Herzenskälte gepaarten Geistesfeinheit des Erasmus, die Holbein so gut begriff, stand Dürer ratlos gegenüber; er half sich, um nicht ganz uninteressant zu bleiben, mit der umständlichen Schilderung des gelehrten Handwerkszeugs, wobei sich das Porträt fast in ein Stilleben verwandelte.

Mit Melanchthon hatte er in den Jahren, als dieser das Nürnberger Gymnasium einrichtete, in regem Verkehr und in gegenseitiger Hochschätzung gestanden. Man muß seinen Stich (Abb. 64) mit dem gewiß nicht weniger »ähnlichen« Cranachs vergleichen. Bei Dürer ist das Seelische mit peinlicher Schärfe ausgedrückt und scheint das Körperliche fast zu sprengen. Das ungeordnete Haar des schulmeisterlich mageren, die eigene Erscheinung nicht achtenden Idealisten, die hohe Stirn, die von Gedankenarbeit herausgewölbt ist, das träumerisch und ziellos blickende Auge, der beredte Mund, um den liebenswürdige Verlegenheit spielt: eine Charakterschilderung »bis an die Grenze der Verzerrung«. Endlich noch ein Humanistenporträt: sein Busenfreund Willibald Pirkheimer. Vom Gelehrten wenig, eher etwas vom Poeten, am meisten der herausfordernd eigenwillige Patrizier. — Zum Bildnis in Ölmalerei hat Dürer nach langer Pause zuerst in den Niederlanden sich wieder anregen lassen. Das Männerbildnis im Prado zu Madrid entspricht am meisten dem, was der Zeitgeschmack von eindrucksvoller Malkunst verlangte; es ist von einem Feuer der Farbe, wie nichts anderes, was er sonst gemalt hat. Die drei 1526 gemalten Nürnberger Patrizierbilder (Muffel, Holzschuher und Kleberger) setzen in Erstaunen durch die Selbstherrlichkeit des Künstlers; die äußere Ähnlichkeit wird wahrscheinlich streng gewahrt sein, die Charakterschilderung ist aber jedesmal so nur auf einen Punkt zugespitzt, daß wir glauben müssen, es sei mehr von des Malers als von des Gemalten Wesen darin.

Es gibt große Bildnismaler, die auch aus gleichgültigen Menschen ein großempfundenes Bild zu machen verstehen (wie Tizian), oder die durch Schärfe der Beobachtung die uninteressanteste Physiognomie interessant machen (wie Holbein). Zu ihnen gehört Dürer nicht. Er mußte inneren Anteil nehmen können: ein solcher ist ebenso vorhanden bei dem kleinen dummen Mädchen, seiner mutmaßlichen Nichte, wie beim Kaiser Max oder Melanchthon; wo er ihn nicht finden konnte, wie bei Erasmus, da mißglückt ihm die Arbeit. Hierin besteht die Subjektivität seiner Bildnisse. Er wollte in ihnen nicht zeigen, was jedermann sehen konnte, sondern was nur er sah. Vergleichen wir seinen Maximilian, seinen Friedrich von Sachsen, seinen Melanchthon mit deren Darstellung durch andere, doch auch gute Maler, so sind sie im gemeinen Sinne vielleicht weniger ähnlich gewesen; was diese Männer bedeuteten, erfahren wir erst durch ihn. Seine Porträtstiche sind wahrhaft Denkmäler. — Ewig zu beklagen ist, daß sein brennender Wunsch, Martin Luther zu zeichnen und zu stechen, nicht in Erfüllung ging.

* * *

Wenn Dürer mit dem Porträt ein Feld betrat, für dessen Anbau der historische Moment überaus günstig lag, so kam er mit der Landschaft etwas zu früh: das Merkwürdigste, was er hier zu sagen hatte, blieb Monolog. Die Selbständigmachung des Porträts hat die Entwicklung der modernen Persönlichkeit zur Voraussetzung, die der Landschaftsmalerei die Entwicklung des modernen Naturgefühls. Die Natur ist immer dieselbe, das Naturgefühl überaus verschieden nach Zeiten und Völkern; verschieden auch, je nachdem, ob es in der Poesie oder der Malerei seine Äußerung sucht. Die poetische Phantasie des deutschen Altertums war erfüllt mit Naturgefühl, auch die Dichtung des Mittelalters kannte es. Dagegen fehlte es ganz in der Malerei. Was diese von Landschaftsschilderung andeutungsweise gab, war nur eine Ortsbezeichnung für den Verstand, mit Naturgefühl hatte es nichts zu tun. Wie dann der Realismus des 15. Jahrhunderts auch die landschaftlichen Hintergründe seinem Darstellungsgesetz unterwarf, haben wir kennengelernt. Der Umschwung ging doch nicht so tief, wie es auf den ersten Blick erscheint. Ein Konrad Witz war ein vereinzeltes, seiner Zeit weit vorausgeeiltes Phänomen *. Im allgemeinen bleibt die Rolle der Landschaft eine durchaus dienende: sie soll die Anschaulichkeit der räumlichen Tiefe erhöhen, soll mit ihren Felsen, Bäumen und und Feldern das Liniengefüge der Figurenkomposition ergänzen; aber stimmungsmäßig steht sie zu der Hauptdarstellung in keinem Bezug. Sie setzt sich aus lauter einzeln gesehenen Dingen zusammen, und je mehr von solchen gezeigt werden können, um so besser. Unnatürliche Felsen, Bäume wie Versatzstücke auf dem Theater, Hügel, die wie Sandhaufen, und Landstraßen, die wie Kieswege eines Gartens aussehen, auf glattem Erdreich locker verstreute Stauden und Steine. Der Maler läßt uns gleichsam einen Spaziergang machen. Das zeitlich hintereinander Gesehene wird dann aber nebeneinander gesetzt, gerade wie es so oft mit den Historien geschieht. Es wird nicht als Widerspruch empfunden, wenn hinter einem realistisch behandelten Gelände statt des Himmels ein goldener, gemusterter Grund steht, oder wenn in geringer Entfernung von dem Punkte, auf dem die Einsiedler der thebaischen Wüste leben, die Mauern und Giebel einer Stadt sichtbar werden. Das Vergnügen an den Einzelheiten ist so groß, daß nicht gefragt wird, ob je in der Wirklichkeit so viele zugleich im Gesichtsfeld Platz haben, und ob ihr nahes Beisammensein sachlich möglich ist. Genug, das Auge wird reichlich ergötzt, aber es fehlt die innere Einheit. Was wir heute Naturgefühl nennen, ist die Projektion einer menschlichen Gemütsstimmung in die für sich seelenlose Außenwelt. Naturgefühl in diesem Sinne hat auch die Landschaftsmalerei des 15. Jahrhunderts nicht gehabt.

---

* Bd. II S. 203.

Dürer nun besaß es. Damit empfängt die der Neuzeit zugekehrte Seite seines Wesens eine wichtige Vervollständigung. Er wußte aber auch, daß er nur unter bedingten Formen darin zur Öffentlichkeit reden dürfe. Was ihm die landschaftliche Natur bedeutete, verraten ganz nur seine Zeichnungen. Leider hat, wie sich bestimmt behaupten läßt, nur ein beschränkter Teil, vielleicht nur ein kleiner, von ihnen sich erhalten. Daß darunter mehrere auf der ersten Reise nach Italien in Tirol entstandene Blätter sich befinden, ist ein besonderer Glücksfall. Denn sie zeigen uns Dürer schon früh in voller Klarheit über sein Wollen (Abb. 69). In späteren (letztes Datum 1510) sind die Ausdrucksmittel vervollkommnet, die Absicht ist nicht geändert. Das Neue ist nun: erstens, die Landschaft ist sich selbst genug, in der Widerspiegelung eines menschlichen Gemütszustandes so beseelt, so vermenschlicht, daß es handelnder Menschen in ihr nicht bedarf; zweitens, sie ist mit völliger Überwindung der atomistischen Betrachtungsweise des 15. Jahrhunderts synthetisch gesehen, ein einheitliches Erlebnis. Es sind nicht »Studien«, sondern jedesmal schon »Bilder«. Eine Anzahl dieser Blätter ist in Wasserfarbe ausgeführt, zum Teil in ziemlich großem Maßstabe. Auch von dieser Seite werden wir überrascht: die Farbe ist nicht, wie auf den Gemälden, ein dekoratives Akzessorium, sondern in den Rhythmus des Ganzen unzertrennlich einbezogen. – Als er die Ansicht von Trient malte, hätten ihn die fremde Bauart der Stadt und die pittoresken Berglinien wohl zu einer Unterstreichung reizen können; aber er subordiniert sie dem Eindruck des Talraumes und der denselben umschließenden Gebirgsmassen; die in blauen, grünen und violetten Tönen von großer Schönheit gehaltene Farbe trennt nicht die Gegenstände, sondern schließt sie zusammen. — Fünf Jahre später malte er das Pegnitzufer mit einem Weiherhäuschen; ein ärmliches Motiv; er machte es zum Schauplatz eines atmosphärischen Dramas, das der eigentliche Bildinhalt ist; von rechts schieben sich Wetterwolken heran; links von der Silhouette des Uferhügels und des Häuschens überschnitten, der helle Abendhimmel in grünlichen und gelblichen Tönen, die in der breiten Wasserfläche zerfließend sich spiegeln. Mit unbegreiflich wenigen Mitteln ist das Ahnungsvolle und Drohende der Situation erschöpfend zum Ausdruck gebracht; Goyen oder Cuyp vermögen auch nicht mehr zu sagen. — Eine andere Wasserfarbenzeichnung, zwischen 1510 und 1515 etwa, schildert eine abgeflachte Tallandschaft am Rande des Fränkischen Jura; nichts, was im einzelnen irgend interessieren könnte, aber herrlich getragen der Zug in die Weite und das langsame Aufgehen der stumpfen, erdigen Terrainfarben in verblauende Ferne (Abb. 70). — Sodann war Dürer ein Maler des Waldes. Die andern vor ihm hatten nur Bäume gesehen, ihm zuerst erschließt sich die Schönheit des Waldinnern mit seiner eigentümlichen, schwer zu fassenden Raumbildung und seinem ins Unbestimmte verdämmernden Dunkel, wie er es auf

den Stichen »Adam und Eva« und »Satyrfamilie« geschildert hat (Abb. 22, 23). Viele Naturstudien müssen vorausgegangen sein. Die erhalten gebliebene Federzeichnung einer Waldblöße mit einer in Stein gefaßten Quelle, an der zwei Einsiedler sitzen, gibt durch die meisterhafte Raumbehandlung den ganzen Eindruck des Heimlichen und Abgeschlossenen (Abb. 71).

Bei aller Stärke des Naturgefühls, das ja anders als subjektiv nicht sein kann, bewahrt er sich — genau wie in seiner Menschendarstellung — streng vor Willkür. Wir sind in der Lage, ihn einmal durch sich selbst zu kontrollieren. Es gibt bei Nürnberg eine Drahtziehmühle mit hügeligen Formen, die er zweimal gezeichnet hat, aber in einem Abstand von zehn Jahren. Im Sachlichen hat sich nichts geändert, die Linien decken sich genau außer dem mit weiser Absicht etwas anders gewählten Standpunkt für den Vordergrund. Der Fortschritt zeigt sich darin, wie die Einzelheiten, ohne daß sie unterdrückt wurden, in flüssigere Wechselbeziehung gekommen sind. Diese Objektivität hat wiederholt gestattet, die geschilderten Örtlichkeiten aus ihrem heutigen Bestande wiederzuerkennen *.

Würde in der Kunstgeschichte alles logisch vor sich gehen (was es ja nicht tut), so wäre Dürer ein großer und anerkannter Landschaftsmaler geworden. Aber die hergebrachten Werthaltungen waren dem noch entgegen, für die reine Landschaft hatte die Stunde noch nicht geschlagen. Er hat sich auch nicht etwa mit Kompromissen geholfen.

Auf seinen Gemälden forderte sein fortschreitendes Stilgefühl immer strengere Ausscheidung der landschaftlichen Elemente Dafür hielt er sich in der breiteren Erzählungsart seiner Stiche und besonders seiner Holzschnitte schadlos. Auf den Blättern der 90er Jahre gibt er noch einen großen sachlichen Reichtum mit nur formaler, nicht stimmungsmäßiger Beziehung auf den Inhalt der Hauptdarstellung. Eine solche wird zuerst bewußtermaßen in der Apokalypse gegeben, und zwar nicht durch Einklang, sondern durch kühnen Kontrast. Was er hiermit wollte, zeigt am eindrucksvollsten Michaels Drachenkampf: in der Luft ein düsteres Chaos, unten die in wenigen klaren Linien hingezeichnete, sonnenhelle, breit und ruhig hingelagerte Landschaft. Mit den idyllischen Szenen des Marienlebens klingt die Landschaft harmonisch mit. Dagegen ist sie auf den Passionsbildern der mittleren Zeit schon stark reduziert. Nur in der Szene am Ölberg war sie sachlich geboten; und hier ist bemerkenswert, wie die älteste in der Reihe noch an Überfüllung leidet, die späteren immer mehr den Nachdruck auf die Lichtstimmung legen. Nur einmal, auf dem inhaltlich indifferenten Blatt »Die Kanone«, ist die Szene bloßer Vorwand für die Darstellung einer reinen Landschaft. Auf

* Für Tirol hat B. Händtke, für Franken O. Mitius die Nachweise geliefert. Sofort zu erkennen ist die Burg von Nürnberg auf dem Stich mit dem hl. Antonius.

den beiden Christophorusstichen von 1521, wo sie doch recht am Platze gewesen wäre, ist sie geradezu kärglich. — Für die abstraktere, geistigere Richtung seines Alters ist die Abkühlung seines Verhältnisses zur Natur bezeichnend. Es reizte ihn nicht mehr, in Feld und Flur umherzustreifen.

Der Streit der Stile.

Dürer war — schon weil er ein Deutscher war — eine komplizierte Natur. Und er war es noch einmal und gesteigert durch seine geschichtliche Stellung, die es bedingte, daß sich in seinem Denken die Anschauungen zweier Epochen und zweier Völker begegneten.

Die Uhr des Mittelalters war abgelaufen; dessen ist er unter den deutschen Künstlern am frühesten und am klarsten sich bewußt geworden. Ein Neues mußte geschaffen werden — aber von welcher Basis aus? Sollte es eine Weiterbildung der germanisch-mittelalterlichen Erbschaft sein? oder der in Italien wiedergeborenen griechisch-römischen Antike sich anschließen? Dürer hat geglaubt, beides umfassen und erst in dieser Polarität seine Persönlichkeit zu vollkommener Entwicklung bringen zu können. In seinem Verhältnis zur Renaissance hat im Laufe seines Lebens nur sein Wissen Fortschritte gemacht, nicht sein Wille, ihr sich hinzugeben. Schon der erste selbständige Entschluß für seine Bildung war eine Reise nach Italien: aber noch sein letztes Werk atmet im tiefsten ein durchaus unrenaissancemäßiges, nordisches Weltgefühl. Wer hätte die gefährliche und zugleich fruchtbare Macht des »Faustischen« besser gekannt, die Poesie der Dämmerung und die Kraft der Dissonanz tiefer erfahren als der Dichter der Apokalypse, der Melancholie und vieler Szenen aus der Passion? Und derselbe hat um dieselbe Zeit geglaubt, die Schönheit mit »Zirkel und Richtscheit« ergreifen zu können. Das eine war der Trieb seines Blutes, die Stimme seiner Ahnen, das andere eine Forderung seines Verstandes und sittlichen Charakters, dem es ein Bedürfnis war, zu dauernden Formen, Ordnungen und Gesetzen durchzudringen. Man glaube nicht, daß ihn dieser Zwiespalt unglücklich machte: er fühlte sich reich in ihm. Beides lag in ihm und beides mußte in seiner Kunst sich auswirken. Was verschlug es, daß seinem Schaffen die formale Einheit des Stiles fehlte? Seine Entwicklung ist deshalb nichts weniger als eine gleichmäßig fortschreitende Verschiebung des Schwerpunkts nach dem Renaissanceideal hin, vielmehr ein unausgesetzter Wechsel von Reaktionen, von These und Antithese. Er sagt einmal: nach drei Jahren habe ihm jedes seiner Bilder mißfallen; und ihr Vergleich nach der chronologischen Folge bestätigt es. »Niemand, auch wenn er noch soviel besitzt, kann ohne Sehnsucht bestehen; die wahre Sehnsucht aber muß gegen ein Unerreichbares gerichtet sein.« Nur ein Deutscher konnte das sagen, nämlich Goethe, und Dürer hätte ihm zu-

gestimmt. Dürers Sehnsucht galt einem Universalen und Künftigen, die Renaissance war ihm nur Weg, nicht Ziel. Nicht eine elementare, künstlerische Sympathie zog ihn dorthin, sondern Überlegung seines Verstandes; nicht so sehr ihre schmeichelnde Schönheit als die in ihr vermutete höhere Weisheit lockte. Die große Wendung zum Naturalismus, die das 15. Jahrhundert durchgemacht hatte, vollzog sich in der sinnlichen Erfahrung; bei der Übertragung der Renaissance hat das historische und philosophische Denken einen wesentlichen Anteil.

Es wäre viel darum zu geben, wenn wir wissen könnten, welcher konkrete Anstoß ihn zu seiner Jugendreise nach Italien gebracht hat. Allein wir wissen es nicht. Vielleicht war es nur die vage Sehnsucht nach neuer Erkenntnis auf einem noch unbetretenen Wege. Vom Ruhm Venedigs waren die oberdeutschen Handelsstädte voll. Die stärksten Eindrücke empfing er aber nicht hier, sondern in Padua, durch Mantegna, auf den er schon durch einige nach Nürnberg gelangte Stiche vorbereitet worden war. Es war also derselbe Anknüpfungspunkt, den schon ein Menschenalter früher ein anderer großer deutscher Künstler, Michael Pacher, gefunden hatte. Keineswegs nun ist Dürer als ein anderer Mensch aus Italien zurückgekehrt. Das erste Werk, das er nach der Heimkehr in Angriff nahm, die Apokalypse, war eine große Bekundung seines künstlerischen Selbstbewußtseins; etwas Unitalienischeres, Deutscheres — trotz mancher Anklänge an Mantegna im einzelnen — kann es nicht geben. Es ist der Durchbruch jener neuen Strömung, die wir in der Einleitung als »romantische« geschildert haben. Ferner hatte ihm die Reise etwas gebracht, das mit Italien gar nichts zu tun hatte: der Anblick der Alpen hatte seinem landschaftlichen Naturgefühl einen gewaltigen Schwung gegeben: durchaus wieder in der Richtung der Romantik.

Den ersten Versuch im italienischen Stil machte er etwa drei Jahre nach seiner Rückkehr im Wittenberger (Dresdner) Altar, und es könnte sein, daß er auf den besonderen Wunsch des Bestellers, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, geschaffen ist. Es ist merkwürdig, welchen Eindruck Mantegna beim jungen Deutschen hinterlassen hat: es ist der einer starren und steinernen Ruhe und Kälte; der Temperaturunterschied gegen die feurige Bewegtheit der Apokalypse kann nicht schroffer gedacht werden; ein so kahles, reizloses Interieur hätte vor ihm kein Nordländer übers Herz gebracht, aber auch keiner eine so energische Suggestion von Raumtiefe zu geben vermocht. Das wichtigste Ergebnis der italienischen Reise war für Dürer ein ganz anderes. Es bestand nicht in nachahmungswürdigen Einzelformen, sondern in neugewonnenen generellen Problemen. Das eine ist: die Darstellung der nackten Körperform, das andere: die Sicherung der Richtigkeit und Schönheit durch eine rationelle Theorie und eine auf diese gegründete geometrisch konstruierbare Proportion.

Man weiß, wie beschränkt im herkömmlichen Bilderkreise des Mittelalters die Aufforderung zur Darstellung des Nackten gewesen war. Auch der Naturalismus des 15. Jahrhunderts hat sich nur zögernd an das Problem herangetastet. Riemenschneiders Adam und Eva von 1490 sind denkwürdige Versuche. Unter Dürers Zeichnungen befindet sich ein weiblicher Akt, Naturstudie, von viel malerischerer Haltung als die späteren; aus der Wanderzeit, signiert 1493. Wenige Jahre danach das »Männerbad (Holzschnitt, Abb. 11), das »Frauenbad« (Zeichnung), die »Buße des hl. Chrysostomus« und das »Kleine Glück« (Kupferstiche). Von dem naiven Naturalismus dieser Frühwerke hebt sich zum erstenmal das mit 1497 bezeichnete Blatt einer Gruppe von vier nackten Weibern (später bei den Sammlern die »Vier Hexen« genannt) bemerkenswert ab. Die sinnliche Kraft der Anschauung ist außerordentlich gewachsen, aber in das Bild der spätgotisch empfundenen Natur mischen sich konventionelle italienische Linien. Diese gewinnen in den folgenden Jahren die Oberhand im »Traum des Doktors«, im »Meerwunder«, im »Herkules«, bis 1504 »Adam und Eva« und 1505 »Apollo und Diana« die reife Frucht des von aller Spätgotik schon weit entfernten neuen Formgefühls bringen (Abb. 20—23). Etwas Denkwürdiges ist hier geschehen: das Problem des Nackten hat sich mit dem Ideenkreis des Humanismus geschnitten.

Der Humanismus hat seinen Namen vom Menschen, im Mittelpunkt seiner Weltansicht steht das *homo sum*. . . . Es ist nur folgerichtig, daß die humanistische Bildung, auch hierin im Gegensatz zur mittelalterlichen, der Anwalt des Nackten in der Kunst wurde. Aber dem künstlerischen war der literarische Humanismus vorangegangen. Dieser verkündete die Gleichsetzung des Humanen mit dem Klassischen, des Humanismus mit der Renaissance. Seine nächste Forderung an die Kunst war die Illustration — wir haben es früher gesehen — der griechisch-römischen Autoren und seiner eigenen, aus dieser abgeleiteten Poesien. Wir wissen nicht, ob Dürers humanistische Freunde mit solchen Anliegen an ihn herangetreten sind. Jedenfalls hat er sich nicht dazu bequemt. Auch die schon im 15. Jahrhundert volkstümlichen Geschichten aus dem Altertum, wie das Parisurteil, Aristoteles und Phyllis, Virgil im Korbe usw., hat er nicht wiederholt. Der stoffliche Humanismus spielt bei ihm eine ganz sekundäre Rolle. Um so begieriger ergriff er die Sanktionierung des Nackten, des reinen Menschen in seinem unbedingten Zustande, wobei es ihm sehr nebensächlich war, ob dieser Mensch Apollo oder Adam genannt wurde. Die Antike ist ihm also Hinweis auf die Natur, nur daß er mit neuen Augen sie ansieht. In Dürers Darstellung des Nackten haben wir konzentriert den ganzen Gegensatz, der sonst seine Praxis wie seine Theorie beherrscht: den Dualismus von Wirklichkeit und Gesetz. Er deckt sich großenteils mit dem, was heute als Gegensatz von Spätgotik und Renaissance bezeichnet wird. Auf die irrationale Wirklichkeit

wies ihn seine natürliche Anlage wie seine spätgotische Erziehung, das Wesen der Renaissance sah er in einer abstrakten, allgemeingültigen Gesetzlichkeit, und nur insoweit diese schon in der Antike geherrscht habe, verehrte er in derselben, viel mehr theoretisch als praktisch, eine Überlegenheit. In der Spätgotik hatte die Darstellung des Charakteristischen völlig die Frage nach der Schönheit verdrängt; für Dürer gewann sie aufs neue Belang. Dürers Entwicklung als eine Wandlung vom Idealismus zum Naturalismus zu schildern ist durchaus irrig. Ebensogut könnte man das Gegenteil behaupten. In Wahrheit aber ging bei ihm beides abwechselnd nebeneinander her *. Ausgestattet mit einer phänomenalen Begabung für die Erfassung des Einzelfalles, verlangte er Beachtung der »allerkleinsten Rünzelein und Aederchen«, zugleich aber forderte er vom Künstler die Ergründung der hinter allen Einzelfällen liegenden idealen Gattungsgestalt der Dinge. Ob etwas von der Lehre Platos bis zu ihm gedrungen ist? Er beruft sich einmal auf ihn; gewiß nur ein sehr mittelbares und ungefähres Wissen, aber doch ein Zeugnis von der Kontinuität im Leben der Ideen. Er, als darstellender Künstler, konnte sich die Sache nur so denken, daß die Normalgestalt des Menschen ein geometrisches Proportionsschema in sich trage. Und hier darf wohl die Frage aufgeworfen werden, ob nicht den ersten Anstoß schon die Proportionslehren der gotischen Hüttenmeister ihm gegeben hatten. Wie dem auch sei, die Begierde nach solcher Erkenntnis erfaßte ihn so leidenschaftlich, daß er »gern ein neues Königreich« darangegeben, wenn jemand ihm sagen wollte, wie man das Bild des Menschen »aus der Maß« machen könne. Und nun begegnete ihm einer, der behauptete, es zu wissen. Das war der Venezianer Jacopo de' Barbari, der sich Ende der 90er Jahre in Nürnberg aufhielt und mit dem er später vielleicht noch am kurfürstlichen Hofe zusammengetroffen ist. »Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hätt.« Außerdem muß Dürer einen gewissen Vorrat von italienischen Stichen der antikisierenden Richtung besessen haben. Aber Barbaris Lehre hat ihn nicht befriedigt. »Dann mir wollt dieser vorgemeldt Jacobus seinen Grund (wir würden heute sagen: sein Prinzip) nit klärlich anzeigen, das merket ich wol an ihm. Da nahm ich mein eigen Ding für mich und las den Fitrufium. Also aus den zweien obgenannten Mannen hab ich meinen Anfang genummen und hab danach aus eigenem Fürnehmen gesucht.«

Die zehn Jahre nach 1497 sind die, in denen ihn das Nackte am eifrigsten beschäftigt hat. Mitten zwischen den »richtigen« und »schönen«, konstruierten und italienisch posierten Figuren erscheint doch auf einmal,

* Die von der eben abgelaufenen naturalistischen Ästhetik so oft zum Zeugen angerufenen Worte: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur« — sind irreführend, wenn man nicht auch den nachfolgenden Satz liest: »Und durch die Geometrie magst du deines Werkes viel beweisen.«

ohne jedes Ratholen bei den Welschen, allein Aug in Auge mit der Natur gesehen die Gestalt, der er nachträglich durch allerlei allegorisches Beiwerk die Bedeutung der über die Erde hinschwebenden Glücksgöttin gegeben hat (Abb. 21) *. Alle bisherige Spätgotik — man nehme zum Vergleich die obengenannte Eva Riemenschneiders — ist daneben dürftig und klein. Welcher Moderne könnte sagen, daß er nicht etwas mit beklommenem Atem dieser schleierlosen Wirklichkeit ins Gesicht sieht? Durchaus Modell. Aber Wölfflin hat ganz recht, wenn er meint, daß sie zugleich auch in gewisser Art eine Normalgestalt sei, mit hohem Ernst auf das Typische durchgearbeitet. Nicht das schöne jugendliche, sondern das reife, starke Weib, ein schwerer Körper, ein großer Leib, mächtige Schenkel — ein nordisches Hünenweib in antiker Nacktheit.

Dann kehrte Dürer aber doch zur konstruierten Schönheit, an die er nun einmal glaubte, zurück. Der Gipfelpunkt dieser Reihe ist der Stich »Adam und Eva« (Abb. 23). Es ist klar, daß er sich mit dem Ereignis des Sündenfalls nur sehr obenhin abgefunden hat. Die wahre »Idee« des Bildes ist die Humanität, die unentweihte Vollkommenheit in der leiblichen Erscheinung des ersten Menschenpaares. Und dazu gehörte, wie Dürer damals dachte, daß diese Gestalten die normative Proportion in sich tragen. Das Blatt ist bezeichnet 1504, also entstanden unmittelbar nach dem »großen Glück« und unmittelbar vor den Zeichnungen für das Marienleben, zu beiden in sehr bestimmtem Gegensatz. Das Individuell-Natürliche und das Generell-Normale — das eine ist, das andere soll sein. Der Künstler hat nicht zwischen ihnen zu optieren, sondern sie beide anzuerkennen. Gewiß ist auch die »richtige« Proportion nicht der ganze Inhalt des Adam und Eva-Stichs. Wenn Dürer alle Kunst seines Grabstichels spielen läßt, um eine Suggestion von Licht und Farbe hervorzurufen, wenn er den Zauber der grünen Dämmerung und eine reizende Fülle des Tierlebens hinzufügt, so war das doch mehr als bloß eine *captatio benevolentiae* an das Publikum; auch ist in dem Kontrapost und in der Ponderation der Körper so viel Antikes, daß ihm notwendig Vorbilder und Anregungen zugeflossen sein müssen, die wir aber nicht kennen.

Im ganzen wird es dabei zu bleiben haben, daß bis zur zweiten venezianischen Reise seine Anschauung von der Renaissancekunst eine sehr lückenhafte war; umfassend wurde sie auch auf dieser nicht. Nach Bologna ging er nur, um den Mathematiker Luca Pacioli, einen geschätzten Theoretiker in den Proportionsfragen, kennenzulernen; Florenz hat er nicht aufgesucht; auch nicht Mailand, wo er die neuesten Werke Lionardos hätte studieren können; und nach der Antike hat er sich wenig umge-

* Der Stich ist nicht datiert, kann aber nach seiner technischen Behandlung nur kurze Zeit vor »Adam und Eva« entstanden sein.

sehen. Diese letztere Versäumnis ist nicht so auffallend, wie sie wohl erscheinen könnte; suchte doch Dürer nicht direkt nachzuahmende Vorbilder, sondern Gesetze, allgemeingültige, mathematisch formulierbare. An der Kunst der lebenden Italiener war ihm jetzt das Merkwürdigste: wie sie ein Bild als Ganzes aufbauten und wie sie ihm den Schein des Lebens gaben. Man hat sich gewundert, daß er in seinen Briefen nur den alten Bellini als den »besten im Gemäl« nennt und von Giorgione und dem jungen Tizian schweigt. Achtlos an ihnen vorübergegangen ist er nicht. Ohne sie hätte er den köstlichen Frauenkopf (jetzt in Berlin) mit seinem veredelten und vereinfachten Naturalismus nicht malen können. Und auch nicht die große Doppeltafel (in Madrid) mit Adam und Eva von 1507. Hier interessiert ihn nicht mehr das Formenschema, sondern die lebendig-reizvolle Darstellung der Oberfläche. Vollkommen zutreffend sagt Wölfflin: Dürer hat vor der italienischen Reise stärker »antikisiert« als nachher. — Was ihm Italien gegeben hat, läßt sich prüfen an drei großen Altarbildern: dem Altar für die Kapelle der deutschen Kaufleute in Venedig 1506, dem Altar für Jakob Heller in Frankfurt, vollendet 1509, und dem Altar für das Landauersche Bruderhaus in Nürnberg, vollendet 1511. — Der venezianische Altar (Abb. 31, heute in einem Kloster in Prag und fast unbekannt) ist in mehreren Teilen verdorben, in andern übermalt und läßt sich deshalb nur in seinen allgemeinen Eigenschaften beurteilen. Er ist eine symmetrische Zentralkomposition. Das beherrschende Motiv die thronende Madonna, die dem Papst und Kaiser als den Häuptern der Christenheit, rechts und links vor ihr kniend, die mystischen Rosenkränze austeilt. Das ist etwas anderes als das aktionslose, ein bloßes Dasein ausdrückende Beiwerk in der venezianischen *»santa conversazione«*. Aber der geschlossene Aufbau im Dreieck, die genau symmetrische Profilstellung der Knienden machen den Eindruck feierlich und streng. Ungeachtet der Idealität der Gesamterscheinung ist in den Köpfen dem Sonderinteresse am Bildnis ein weiter Spielraum gewährt. Papst und Kaiser tragen die Züge des Tages, jeder erkannte in ihnen Julius II. und Maximilian. In der sie umgebenden Schar sind alles Porträts deutscher Kaufleute. Ganz hinten, aber nicht zu übersehen, Dürer selbst. Eine venezianische Figur ist nur der zu Füßen Marias die Laute spielende Engel. Max Friedländer sagt: »Das Rosenkranzfest zeigt, keineswegs in Nachahmung eines südlichen Schemas, gleichmäßige Füllung des Bildraums, Symmetrie, Glanz im Sinne Venedigs, aber Dichtigkeit und Verschlungenheit der Motive, Beobachtung des einzelnen, also nordische Kräfte, die Dürer in seiner gesamten vorangegangenen Lebensarbeit entwickelt hatte, im ganzen eine naive Verbindung, die nur einmal und diesmal nur geglückt ist.« — Der Frankfurter Altar (Abb. 33, das Original verbrannt, nur eine schwache Kopie erhalten) ist in Hochformat angelegt; gleich dem Rosenkranzbild kein Flügel-

altar mehr, sondern eine einzige große Tafel (der Besteller hat zwar später Flügel nach deutscher Gewohnheit hinzufügen lassen). In der oberen Hälfte eine himmlische Szene, die Krönung Marias durch die Trinität, in der unteren die um das leere Grab knienden Apostel. Die Halbkreisanordnung der letzteren läßt die Mitte unbezeichnet, erst in der oberen Hälfte gewinnt durch die Hauptfigur die Mittelachse die Herrschaft. Für Deutschland ist die Komposition neu; sie ist keinem bestimmten italienischen Vorbild entlehnt, wenn auch in ihrer tektonisch-monumentalen Gesamtanlage ganz italienisch gedacht. Diese ist eine Konstruktion seines Verstandes. Am Herzen lagen ihm nur die Einzelgestalten, und diese freilich sind von einer Intensität und Größe, die ihm die weiche Kunst Venedigs nicht gegeben hat. Wenn etwas außer ihm liegendes mitgewirkt hat, so kann man nur an die großen Bildhauer seiner Nürnberger Umgebung denken. Die großartige Selbstherrlichkeit und Phantastik der Gewandmotive, die aus dem individuellen Modell entwickelte Charakteristik der Köpfe, der zugleich kühne und pedantische Realismus der Hände und Füße, es ist dasselbe, was die Spätgotik immer gewollt hatte, nur größer und edler. Aber doch ist zum Schluß kein lebendiges Ganzes daraus geworden, stückweise entstanden, entbehrt das Bild des einheitlichen Flusses, gotisches Grundgefühl und italienische Lehre haben sich nicht zu durchdringen vermocht. — Die Veränderung vom Stil des Hellerschen zu dem des Landauerschen Altars (Abb. 35) ist dieselbe wie auf älterer Stufe die vom Wittenberger zum Paumgärtnerschen. Beidemal sieht es so aus, als ob er von dem erwähnten Ideal sich unbefriedigt abwende. So war es doch nicht. Es war nur das Doktrinäre, wovon er sich freimachte; das Starre und Fremdkörperartige war geschmolzen und seinem Blut assimiliert. Auch der Landauersche Altar wäre vor Italien nicht möglich gewesen. Aber doch ist die nordische Grundempfindung insofern wieder erstarkt, als sie nicht mehr bloß auf die Einzelformen beschränkt ist. Wölfflin hat das so ausgedrückt: im ungestalteten Raum, nicht im gestalteten feiert Dürers Kunst ihren eigentlichen Triumph. Man könnte auch sagen, es sei derselbe Unterschied wie in der Architektur zwischen einem spätgotischen Binnenraum und einem der Renaissance. Betrachten wir zuvor noch den gegenständlichen Inhalt. Die dreieinige Gottheit wird angebetet, umkreist in vier konzentrischen Ringen von den geschaffenen Wesen. Der äußerste, dem Beschauer am nächsten, ist der Ring der Menschen, in der Weise des Mittelalters geordnet nach Ständen — man denke an die Totentänze —, doch ohne deren peinliche Detaillierung; es genügt, daß man Papst und Kaiser, Kardinal und König unterscheidet. Wer aber ist der schlichte alte Mann, zu dem der Kardinal mit freundlich einladender Gebärde sich zurückwendet? Es ist der Stifter des Bildes, der Rotgießer Landauer. Wir befinden uns in der Reformationszeit: die Distanz zwischen Gottheit und Menschheit ist überbrückt. In dem-

selben Jahre malte in Rom Raphael seine Disputa; die gegenständliche Verwandtschaft ist oft hervorgehoben worden, ja, auch in der formalen Anordnung ist manches ähnlich. Wichtiger doch sind die Unterschiede. Wo der päpstliche Hofmaler das Irdische nur in der Form der Kirche sieht, gibt der Deutsche die Repräsentation der ganzen Menschheit, selbst ein Bäuerlein mit dem Dreschflegel fehlt nicht in der unübersehbaren Schar. Im Fresko Raphaels regiert ein architektonischer Geist; auch vorher auf dem Hellerschen Altar hatte Dürer den Raum fest abgesteckt und durch Menschenpfeiler gegliedert. Das Dreifaltigkeitsbild ist eine Lufterscheinung von ungeheurem, unmeßbarem Rauminhalt, gleich vielen Szenen der Apokalypse und wie das »Große Glück«, nur tief unten ein schmaler Streifen des festen Erdengrundes (Dürer könnte einmal an einer Bergwand in Tirol einen unauslöschlichen Eindruck dieser Art gehabt haben). Aus der Unendlichkeit quellen die Massen heraus, in Sphären geteilt, aber nicht in geschlossenen Reihen. Es gehörte viel Kunst dazu, ohne dem beabsichtigten Eindruck des grenzenlosen Fließens Abbruch zu tun, noch einzelne Figuren, die sachlich bedeutendsten, für das Auge herauszuheben. Dieser wogenden Gestaltenwolke steht nur ein unerschütterlich Festes gegenüber: die hl. Dreieinigkeit, der der Welt zum Opfer gebrachte Sohn am Kreuze hängend, zwischen den Knien des Vaters, der hinter ihm seinen Mantel ausbreitet. Der populäre Name für diese im Norden sehr verbreitete Darstellung der Trinität ist Gnadenstuhl. Dürer hat ihr im Zusammenhang der Gesamtkomposition eine optische Wirkung von zwingender Macht gegeben; sie ist die einzige Vertikallinie und die einzige Frontalfigur im Bilde, auch die einzige Betonung der symmetrischen Bildachse. Es ist aber noch eine andere, zunächst verhüllt bleibende Ordnung vorhanden. Verbinden wir durch gerade gezogene Hilfslinien den Kopf Gottvaters mit den Köpfen Marias und Johannes' des Täufers und diese mit denen des Kaisers und Papstes, so wird ein regelmäßiges Fünfeck gewonnen. Man meine nicht, dies sei eine geometrische Spielerei oder gar verkappte Symbolik — Festlegung von Punkten mit gleichen Intervallen ist wichtig, um einer fließenden Komposition Halt zu geben. Daher als vorwaltender Eindruck: »eine rastlos flutende Bewegung und doch im ganzen eine feierliche Stille«. Übrigens ist es bezeichnend, daß diese Eigenschaften auf den Nachbildungen grau in grau besser zur Geltung kommen als auf dem Gemälde selbst, in dessen Klarheit und Buntheit ein modernes Auge sich nicht leicht hineinfindet.

Wir sehen, Dürer hat die Kunstmittel der Renaissance mit immer größerer Freiheit handhaben gelernt. Sie waren ihm wichtig, wo es sich um Wirkungen in der oben besprochenen Richtung handelte. Aber die Gelegenheit, Altarbilder zu malen, blieb aus. In seiner Phantasie meldeten sich, und wurden die Hauptwerke der nächstfolgenden Jahre, Gegen-

stände wie: Ritter, Tod und Teufel, Hieronymus im Gehäus, die Melancholie, der große Eisenstich mit dem Gebet am Ölberg, das im Sturmwind flatternde Schweißtuch der hl. Veronika, die Entführung eines Weibes durch einen auf dem Einhorn reitenden wilden Mann — Stoffe, die ihn in den romantischen Vorstellungskreis seiner jungen Jahre zurückführten. Sie sind mit einer Klarheit und Größe geformt, die er ohne den Durchgang durch die italienische Schule wahrscheinlich nicht hätte erreichen können; aber von Renaissance in irgendeinem bestimmteren Sinne kann hier doch nicht die Rede sein. Daß deren Formenwelt gleichwohl nicht aus seinem Gesichtskreise verschwand, hatte seine Ursache in den Aufträgen des Kaisers Max. Diese führten ihn auf die ihm bis dahin gleichgültig gebliebene dekorative Renaissance. Es wird sich indes nicht leugnen lassen, daß die Arbeiten am »Triumph« zwischen Dürers übrigen Werken wie eine fremdartige Enklave wirken. Freiheit wurde ihm nur gelassen in den Randzeichnungen zum Gebetbuch, und diese sind denn doch, trotz ihrer antikischen Einstreuungen, ein möglichst nordisches Gewächs.

Inzwischen hatten sich auch seine theoretischen Überzeugungen gewandelt. Seit 1507 hat er die Konstruktion des menschlichen Körpers nach einem einheitlichen Idealschema aufgegeben. Er ersetzte es, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, durch die Herausarbeitung mehrerer, zum Teil extrem unterschiedlicher Typen. Nicht etwa, daß er ein reiner Empiriker wieder geworden wäre. Aber das Schönheitsproblem wendet sich ihm nun so, daß es (wie Erwin Panofsky sich treffend ausdrückt) nicht mehr als Problem der unbedingten, sondern als das Problem der bedingten und deshalb nicht mehr einheitlich fixierbaren Schönheit sich darstellt. In vielen Aussprüchen seiner späteren Jahre kehrt derselbe Gedanke wieder: »Es lebt auch kein Mensch auf Erden, der beschließlich sprechen möcht, wie die allerschönst Gestalt des Menschen sei. Niemand weiß das, denn Gott allein.«

Damit ist auch sein Verhältnis zur Renaissance abschließend bestimmt. Daß ihm in seinen späteren Jahren Werke der italienischen Kunst nicht mehr unter die Augen gekommen sind, hat ihm schwerlich Kummer bereitet. Er bedurfte ihrer nicht mehr. Das Tiefste, das ihn mit dieser verband, stand schon unerschütterlich fest: es war die Überzeugung von der Harmonie der Schönheit mit der Vernunft*. Er hat sie auch niemals aufgegeben. Aber er mußte einsehen und sich darein fügen, daß die letzte Erkenntnis dieses Einklangs dem menschlichen Denken unerreichbar bleibt. Dem Denker war es eine bittere Resignation, den Künstler machte es frei. Es erlaubte ihm, aus allem, was an ihn herangetreten war, aus Spätgotik und Renaissance, aus Theorie und Erfahrung,

* Vgl. das Wort Riemers über Goethe: »Er strebte aus einem dunkeln Produkt der Natur ein klares Produkt seiner selbst, d. h. der Vernunft, zu werden und so des Daseins Beruf und Pflicht zu erfüllen.«

sich seinen persönlichen Stil zu bilden. Dies war das Ergebnis seiner letzten Jahre.

Die letzten Jahre.

Über Dürers Ausgang liegt ein tragischer Schatten. Als er zur Klarheit gelangt war und zu seinem letzten, höchsten Flug sich anschickte, hatte er die Nation nicht mehr so sicher hinter sich wie in früheren Jahren. Damals war es das publizistische Mittel des Bilddrucks, und in diesem vielleicht noch mehr der Stoff als die Form, wodurch er seine großen Erfolge erreichte; jetzt wollte er der deutschen Kunst wiedergeben, was ihr in der bürgerlich-naturalistischen Periode verlorengegangen war, das Monumentale. Dieses bedarf aber der Unterstützung durch einen Gesamtwillen — den er nicht fand. Ausgelöst war sein hohes Streben durch den Schwung der ersten Reformationsjahre: aus derselben Quelle kamen die äußeren Hemmungen und geistigen Ablenkungen, an denen es scheiterte.

Seine letzten Jahre sind viel reicher an Entwürfen als an Ausführungen. Der Umkreis der dargestellten Gegenstände wird enger. Es verschwinden die konstruierten Idealgestalten *; es fehlen die humanistischen Stoffe **; es fehlt fast ganz das Nackte; das Interesse an der Landschaft tritt zurück; das Menschenbild ist fast sein einziger Gegenstand. Er wertet es, aller Renaissance entgegen, nicht als vollendete Form, sondern als Gefäß einer geistigen Potenz, als Charakter. Dem Charakter aber soll Größe innewohnen, und das Kriterium der Größe soll die Einfachheit sein. Sehr bewußt hat Dürer seinen Stil nach dieser Seite hin gewandelt. Auf Melanchthon, mit dem er im Jahre 1526 zusammentraf, hat einen starken Eindruck — denn er kommt mehrmals darauf zurück — Dürers Bekenntnis gemacht, er habe in jungen Jahren die bunten und vielgestaltigen Bilder, die ungewohnten und ungeheuerlichen Gestalten geliebt, als älterer Mann aber Einfachheit als höchste Zierde der Kunst erkannt. Die Frage ist nicht zu umgehen, wieweit dabei wohl alte italienische Erinnerungen zur Nachwirkung kamen. Gefühlsmäßig möchte man sie bejahen; eigentlich beweisen läßt es sich nicht; die Vorgänge in einem Geist wie dem Dürerschen sind nicht so einfach. Das Wesentliche war doch wohl der zunehmende Ernst seiner Lebensstimmung. Ernst war die ganze Zeit geworden. Die Reformation hatte begonnen, und man weiß, wie tief Dürer durch sie bewegt wurde. Die Buntheit des Lebens war ihm nicht mehr das Wichtige, er suchte den Kern.

Ein großartiges Zeugnis von seinem neuen Wollen ist das Gemälde mit dem heiligen Hieronymus von 1521 (nach Lissabon verschlagen, wo

* Die letzte, sehr unerfreuliche ist die große Lucretia von 1518 (Münchener Pinakothek).

** Vereinzelt: die Verleumdung des Apelles.

es erst kürzlich wiedererkannt wurde, in sehr verdorbenem Zustande leider). Nur eine Halbfigur; sie füllt fast die ganze Bildfläche; von der breit ausgeführten Situationspoesie des berühmten Kupferstiches von 1514 ist nicht mehr die Rede; nur weniges, aber sachlich bedeutsames und wuchtig behandeltes Beiwerk, ein Buch, ein schlichtes Tintenfaß und ein Totenschädel, auf den die linke Hand sich legt, während die rechte den müden, mächtigen Greisenkopf stützt. Die für Kopf und Hände nach dem Leben ausgeführten Studien (Abb. 59) sind nicht nur Wunderwerke der zeichnerischen Technik und als solche seit langer Zeit berühmt, sie zeigen auch, wie zugleich mit der genauesten Beobachtung des Objekts die subjektiv-dichterische Verarbeitung desselben sich vollzieht. »In diesem Blatte liegt so viel Größe und so viel Schlichtheit, so viel Hingabe an das Kleinwerk der bildenden Natur und so viel Kraft des zusammenfassenden Sehens, daß man wohl von dem Beginn eines neuen Stils bei Dürer sprechen darf« (Wölfflin). — Überhaupt würden wir von dem unter zunehmenden körperlichen Leiden stockend produzierenden späten Dürer wenig wissen ohne die in seinem Nachlaß erhalten gebliebenen Zeichnungen. Sie berichten uns von Plänen für große monumentale Gemälde: eine mächtige Gruppe von zwölf Heiligen mit einer thronenden Maria in der Mitte; eine Kreuzigung; eine Beweinung; wie es scheint, auch eine Himmelfahrt. Ausgeführt wurde davon nichts. Doch ist die Vorbereitung so eingänglich, daß über die künstlerische Absicht Klarheit besteht. Ein Hauptmittel der Charakteristik — und das ist gotisch — ist die Draperie. Sie ist nicht mehr isoliert gesehen, wie auf den Studien zum Helleraltar, Gewand, Bewegung, Gebärde ist wie aus einem Guß. Durchweg und wie selbstverständlich sind alle Linien zu Ausdrucksorganen geworden. Um es zusammenzufassen: Für den späteren Dürer gibt es keine neutrale, selbstgenügsame Form; das Formproblem geht auf im Charakter- und Ausdrucksproblem. — Sodann will er, nach langer Pause, wieder erzählen. Vier Szenen aus einem Passionszyklus haben sich erhalten, davon nur eine, das Abendmahl, wirklich in Holz geschnitten (Abb. 61), die andern als Zeichnungen. Es herrscht die höchste Konzentration auf das Sachliche im Vorgang. Um die Komposition enger zusammenschieben und das Gewicht der Mitte steigern zu können, sind drei von den Teilnehmern des letzten Mahles in einer Ecke hinter dem Tisch stehend angeordnet — eine merkwürdige Freiheit gegenüber dem Überlieferten. Bewegung und Gebärde sind gegenüber dem, was Dürer früher gewohnt gewesen war, außerordentlich vereinfacht. Die Apostelköpfe ohne Schönheit, nur durch den aus der Sache zu verstehenden Ausdruck veredelt. Die Architektur kahl. Die einzige, aber mächtig wirkende Form, das Rundfenster der Rückwand mit der wichtigen Funktion, die Gruppe von Christus und Petrus pyramidal abzuschließen; mit ihr korrespondiert die Schüssel auf der Erde, so daß die gedachte

Verbindungslinie die Mittelachse gibt; diese aber ist asymmetrisch! Neben der klassischen Fassung des Abendmahls durch Lionardo mit ihrer nur ganz unmerklich gebrochenen Symmetrie sehen wir hier eine unverhohlene Regung nordisch-barocker Rhythmisierung.

Von den geplanten großen Gemälden kam nur eines zur Ausführung, und auch nur durch einen Anstoß aus dem Zentrum von Dürers persönlichem Leben. Wir sprechen von den Vier Aposteln (Abb. 63). In ihnen zieht Dürer, vorahnend, daß seine Tage gezählt seien, in einem letzten Bekenntnis die Summe seiner Existenz. Es ist, wie es bei ihm nicht anders sein konnte, mit dem künstlerischen zugleich ein religiöses. Die Einheit des Künstlers und des Menschen wird in dieser feierlichen Stunde noch einmal aufs stärkste betont. Und so spiegelt auch der Inhalt das Allgemeinste im Punkt: ein Vorgang aus der nächsten Nähe, ein ephemerer Moment der nürnbergischen Reformationsgeschichte, den wir gleich näher kennenlernen werden, versetzt den Menschen Dürer in tiefe Erregung und heißt ihn durch den Mund des Künstlers an die ewigen Belange des religiösen Glaubens appellieren. — Dürer ist mit der reformatorischen Bewegung schon in ihrem Anfang in Berührung gewesen. Er gehörte mit Hieronymus Holzschuher, dem Losunger Hieronymus Ebner, dem Ratsherrn Kaspar Nützel, dem Ratsschreiber Lazarus Spengler, dreien aus der Familie Tucher, zu der Sodalität, die sich um Staupitz gebildet hatte, im Trachten nach einer ganz persönlichen Teilnahme des Laientums an den religiösen Fragen, im Suchen nach Aufrichtung nicht so sehr durch Unterwerfung unter die äußeren Institutionen der Kirche als in der Rückkehr zu den ursprünglichen Gedanken des Christentums — man kann es nennen: die Idee der Renaissance auf die Religion gewandt. Es war der Ratsherr Nützel, der sofort nach ihrem Erscheinen für eine Übersetzung der Thesen Luthers sorgte. Am 5. März 1518 dankte Luther durch Scheurl Dürer für ein Geschenk (worunter wir uns am wahrscheinlichsten Stiche oder Schnitte zu denken haben). Von 1520 ist ein Brief Dürers an Spalatin: »Und hilft mir Gott, daß ich zu Doctor Martinus Luther komme, so will ich ihn mit Fleiß abkonterfeien und in Kupfer stechen zu einem dauernden Andenken des christlichen Mannes, der mir aus großen Aengsten geholfen hat.« Zu Pfingsten 1521 erhielt er in Antwerpen die Nachricht, »daß man Martin Luther verräterlich verkauft und gefangen hatt«. »Und lebt er noch, oder haben sie ihn gemördert, das ich nit weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um daß er gestraft hat das unchristliche Pabstthumb.« Und nun folgt mitten in den trockenen Tagebuchaufzeichnungen eine lange und heiße Herzensergießung, ein Klageruf, der zum Gebet wird. In Nürnberg drang die Reformation schnell durch, Gefahr drohte ihr nicht mehr von den Altgläubigen, sondern von den aus ihrem eigenen Schoß geborenen revolutionären Elementen, den

Wiedertäufern, Schwärmern, Sozialisten und Atheisten. Dürer mußte es erleben, daß den drei besten aus der jüngeren Generation seiner Schüler, den Brüdern Beham und Georg Pencz, den gottlosen Malern, wie sie genannt wurden, der Prozeß gemacht wurde; von Andreas, seinem besten Formschneider, wurden höchst bedenkliche Äußerungen bekannt; ebenso von andern Künstlern; wie ja in solchen Zeiten immer das erregbare Künstlerblut zu den Radikalen getrieben wird. Auf der andern Seite wurden die in ihrer aristokratischen Höhenluft aufgestörten Humanisten unwillig; Dürers Herzensfreund Pirkheimer, in den ersten Jahren der Reformation durch sie freudig erregt, wurde ihr ein mürrischer und schwarzseherischer Kritiker. In der um sich greifenden Verwirrung der Geister hielt es Dürer an der Zeit, mit einem öffentlichen Bekenntnis hervorzutreten. Er tat es, indem er die Tafeln mit den vier Aposteln malte. Niemand hatte sie bestellt, niemand sie gekauft; sie sollten auch in keine Kirche kommen, er schenkte sie, als sie fertig waren, im Herbst 1526, dem Rat seiner Vaterstadt. Die Hypothese, daß sie eigentlich Flügelbilder zu einem Triptychon hätten werden sollen, dessen Mittelstück unausgeführt geblieben wäre, ist nicht nur unerweislich, sondern mißkennt ihre Absicht. Sie sind ein abgeschlossenes Ganzes. Was Dürer mit ihnen sagen wollte, hat er klar ausgesprochen in den Unterschriften *. »Alle weltlichen Regenten in diesen gefährlichen Zeiten [mögen] billig Acht nehmen, daß sie nit für das göttlich Wort menschliche Verführung annehmen. Denn Gott will nit zu seinem Wort getan noch davon genommen haben.« Dann folgen Sprüche der dargestellten heiligen Männer nach Luthers Septemberbibel. Ernst Heidrich hat es überzeugend nachgewiesen: Dürer erhebt hier seine warnende Stimme und ergreift Partei nicht für Luther gegen die Papisten, sondern für Luther gegen die Sektierer und Aufrührer. Für den korrekt erzogenen Ästhetiker ist das eine harte Entdeckung. Also offenbare, gröbliche Tendenzkunst! Wir unsererseits können nicht zugeben, daß Dürer hier an der Kunst einen Raub begangen habe. Was nur dem Moment gehört, hat er in die Inschriften gelegt; aber vom Eintagserleben aus will er auf die unvergänglichen Werte den Sinn lenken, und hier redet er allein in der Sprache der Kunst und von dem, worin diese mehr kann als das bloße Wort. — Die Anknüpfung an Gestalten, die zum ältesten Bestand der christlichen Kunst gehörten und in Dürers Vorstellungskreis längst einen wichtigen Platz innehatten, ergab sich von selbst. Die altchristlichen Mosaiken und die Wandgemälde des Mittelalters hatten diese Männer, mit denen Christus seine Kirche gründet, als Versammlung gegeben; durch die Gotik, die sie in eine Folge isolierter Pfeilerstatuen zerriß, war dieser Sinn getrübt worden; und der Realismus des 15. Jahr-

* Kurfürst Maximilian von Baiern, der siegreiche Feldherr der katholischen Liga, hat sie absägen lassen, als er die Bilder 1627 von Nürnberg nach München brachte; sie sind jetzt wieder mit ihnen vereinigt.

hunderts in seinem vielgeschäftigen Kleinbetrieb war der Aufgabe, zwölf ähnliche und doch differenzierte Charaktere hinzustellen, nicht gewachsen; vielleicht ist sie überhaupt unlösbar; wenn man auch zugeben wird, daß am Schluß des Jahrhunderts, etwa in den Blutenburger Aposteln oder denen an Peter Vischers Grabmal in Magdeburg, bedeutende Anstrengungen in dieser Richtung gemacht waren. Dürer ergriff das Thema zuerst auf dem Himmelfahrtbilde des Hellerschen Altars: in einem gesteigerten Ernst der Auffassung, wenn auch »mit einer noch fühlbaren Beimischung des Merkwürdigen, Absonderlichen«. Von 1516 sind die Tafeln in Florenz mit den Köpfen der Jakobus und Philippus. Es werden viele an den Eindruck sich erinnern, den diese Bilder an Ort und Stelle auf den mit italienischer Kunst gesättigten Sinn machten: als ob plötzlich der furchtbare Ernst der deutschen Reformation seine Stimme laut werden ließ. Weder bei Raphael noch bei Fra Bartolomeo, selbst bei Lionardo nicht ist die große Empfindung jemals mit so viel Bitternis vermischt. Es blieb dem Deutschen vorbehalten, die Apostel nicht als die selbstherrlichen, vollendeten Existenzen darzustellen, sondern als Menschen, die sich verzehren in schmerzlichem Ungenügen. 1514 begann er eine Kupferstichfolge, ganze Figuren, zunächst nur zwei Blätter ausgeführt. Zwei weitere kamen 1523 hinzu (Abb. 62), ein fünftes 1526. In diesem Augenblick, unter dem Anstoß heiß gegenwärtigen Erlebnisses, kristallisierte sich der Entschluß zum Aufstieg ins Monumentale — fern von den hergebrachten Aufgaben deutscher Tafelmalerei. Die erstrebte Wucht der Erscheinung verlangte Konzentration auf wenige, ganz große Eindrücke. Es sind auf jeder Tafel nur zwei Gestalten, und unter diesen je eine mit unbedingtem Übergewicht. Ihre überwältigende plastische Energie ist zugleich raumbildend; im übrigen ist der Raum leer, ein gleichmäßig dunkler Grund, von dem auch nicht viel zu sehen ist, da der Bildrand bis dicht an den Kontur der Figuren heranreicht, ja ihn schon etwas überschneidet. Also Gesetze der statuarischen Kunst sind dem Gemälde angepaßt; wir sagen angepaßt — nicht aufgezwungen. Durch die Ökonomie von Licht und Schatten ist es ein so malerisches Bild geworden, wie Dürer selten eines gelungen. Auf dieser streng umzirkelten Formenbasis bauen sich die Charaktere auf, sie sind der einzige »Inhalt« des Bildes. Eine früh eingetretene Fehlinterpretation hat in ihnen die Darstellung der vier Temperamente sehen wollen. Davon kann nicht die Rede sein. Aber diesem Irrtum liegt doch ein richtiges Gefühl zugrunde: daß das zwingend Persönliche in diesen Männern sich zu typischer Wahrheit erhebt. Manneswürde und Heldentum hat Dürer darstellen wollen, Helden des Geistes, bereit, in diesem Augenblick wieder mitzukämpfen, da das deutsche Volk in seiner Not so sehr sie nötig hatte. — Mittel der Charakteristik sind nun nicht allein die Köpfe, die felsenfeste Ruhe des Paulus, dessen vulkanisches Innenfeuer nur in dem drohenden Blick hervorblitzt, die »wie ein

Gewitter« rollenden Augen des Markus, die elastische Schlankheit des Johannes mit dem vergeistigten Gelehrtenkopf (in dem man nicht mit Unrecht Ähnlichkeit mit Melanchthon hat erkennen wollen; Dürer hat ihn im selben Jahr porträtiert): — es ist ebensosehr der Charaktergehalt der Gewandung; man bemerke, wie widersinnig es wäre, Paulus und Johannes ihre Mäntel tauschen zu lassen. Und damit stellt sich Dürer auf die Linie, die durch viele Jahrhunderte der deutschen Kunst hinläuft. Man wird bis zu den Aposteln und Propheten des Bamberger Domchors zurückgehen dürfen. Für die Italiener hatte die Melodie des Gewandes eine gleiche physiognomische Kraft nie besessen.

In diesem seinem letzten großen — vermutlich mit Bewußtsein letzten — Werk hat Dürer die Summe seines Lebens gezogen. Peter Cornelius nannte Dürers Kunst »glühend und streng«. Wenn Goethe von ihm spricht, gibt er ihm das Beiwort »der männliche«. Männergestalten mußten sein letztes Wort sein.

Zweites Kapitel.

Grünewald und die Romantiker.

Matthias Grünewald.

(Abb. 73—83.)

Von Dürer wenden wir uns sogleich zu dem, der sein vollkommenstes und großartigstes Gegenbild ist. Man hat oft davon gesprochen, daß das deutsche Kunstleben auf seinen Höhepunkten in einem persönlichen Doppelgipfel sich darzustellen geneigt sei, und weist dabei auf Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Von viel tieferer Bedeutung als bei diesen ist die innere Gegensätzlichkeit im zeitlichen Nebeneinander bei Dürer und Grünewald. Hier liegt die Doppelung nicht in der Zufälligkeit des Persönlichen oder der schnellen Folge zweier Phasen der Abwandlung, vielmehr ist sie der notwendige Ausdruck des das Zeitalter durchaus erfüllenden Dualismus: In Dürer der Drang zum Universellen, in Grünewald die scharf persönliche Prägung einer spezifisch deutschen Tradition. In Dürer die Verpflichtung zur Sicherung der Kunst durch die Vernunft und eine bis zur Selbstverleugnung strenge Selbstzucht; Grünewald ein seinem Dämon hingegebener Nachtwandler. Dürer der Technisch-Allseitige; Grünwald mit einer zu dieser Zeit ungewöhnlichen Einseitigkeit Maler und nur Maler. Dürer zu weitestem Umfang der Wirkung und des Ruhmes gelangend, über die deutschen Grenzen hinaus, aber unverrückt sein Zentrum in seiner Vaterstadt nehmend; Grünewald ohne örtliche Wurzeln, einsam, früh vergessen. Dürer umspannte die ganze Problematik der Zeit; Grünewald ließ vieles, was in ihr lag, unberührt, in anderem aber gingen seine Ahnungen schon über sie hinaus. Und auch noch dieser Gegensatz: Dürers Leben und Schaffen liegt klar vor uns ausgebreitet, unser Bild von Grünewald ist äußerlich voller Lücken, innerlich voller Rätsel. Aber letztlich ist nicht nur von Gegensätzen zu sprechen; gerade weil sie im Persönlichen so stark sind, fühlen wir erst recht es durch: wieviel beiden durch Zeit und Volk gemeinsam ist.

In seinen 1531 erschienenen »Elementen der Rhetorik« nennt Melanchthon als bemerkenswerteste deutsche Maler drei: Dürer, Cranach,

Matthias. Daß mit dem Dritten der gemeint ist, den wir heute Grünewald nennen, wird aber vernünftigerweise nicht zu bezweifeln sein. Dann verblaßte die Erinnerung an ihn schnell. Man kann es verstehen, daß der zur Herrschaft gelangte Renaissancemanierismus nicht viel von ihm wissen wollte. Erst das spätere 17. Jahrhundert, der Barock, hatte wieder ein Auge für ihn. Der vielseitig gebildete Maler Joachim von Sandrart nennt ihn in seiner »Teutschen Akademie« 1675 mit hohem Lob, beklagt zugleich, daß er über sein Leben nichts mehr habe in Erfahrung bringen können; doch hat er von ihm noch mehrere Bilder gesehen, die heute verschwunden sind. Selbst in Isenheim im Elsaß, wo sein Hauptwerk stand, war sein Name in Vergessenheit geraten; Franz Lerse, der Straßburger Jugendfreund Goethes, beschreibt es ausführlich, kennt aber nicht den Urheber. Erst nach 1871 wurde Grünewald entdeckt, hauptsächlich durch das Verdienst Alfred Woltmanns, des ersten Vertreters der Kunstgeschichte an der deutschen Universität Straßburg — der noch 1866 den Isenheimer Altar für ein Werk Hans Baldungs gehalten hatte. Seitdem hat die Forschung etwas mehr, wenn auch lange nicht genug, Licht über den großen Meister verbreitet.

Geburts- und Todesjahr sind nicht bekannt. Der Geschlechtsname Grünewald taucht erst bei Sandrart auf. Schon im 16. Jahrhundert wird er Mathis von Aschaffenburg genannt, was aber noch keine Sicherheit gibt, daß er in Aschaffenburg geboren ist; es erklärt sich daraus, daß er in seinen späteren Jahren als kurmainzischer Hofmaler in dieser zweiten Residenz der Kurfürsten gelebt hat. Selbst über sein Hauptwerk, den Altar des Antoniter-Klosters Isenheim bei Colmar, fehlen alle direkten Daten. Der Stifter desselben (merkwürdigerweise ein geborener Italiener) amtierte 1493—1516. Der Altar muß spätestens 1511 vollendet gewesen sein, da eine der (stilistisch zu urteilen) spätesten Tafeln desselben auf einem in diesem Jahr in Straßburg erschienenen Holzschnitt kopiert ist. Das von H. A. Schmid vorgeschlagene Anfangsdatum 1508 ist also gewiß nicht zu früh gegriffen. Damit ist aber ein anderes von Schmid hypothetisch gesetztes Datum, das der Geburt um 1483, kaum vereinbar. Grünewald müßte als Fünfundzwanzigjähriger den Altar begonnen haben. Es versteht sich aber ziemlich von selbst, daß ein so gewaltiger und kostspieliger Auftrag nur an jemanden erteilt wird, zumal wenn es ein Fremder ist, der sich schon an anderen größeren Arbeiten bewährt hat. Es wird also besser sein, das Geburtsjahr in die — merkwürdig fruchtbaren — 70 er Jahre hinaufzurücken, näher heran an Dürer und Cranach. Das ist nicht gleichgültig. In einer Zeit raschen Flusses der allgemeinen Entwicklung kommt viel darauf an, mit welchem Moment desselben die Anfänge eines Künstlers koinzidieren. — Wie wir uns Grünewalds Lebensgang in der Zeit vor dem Isenheimer Altar vorzustellen hätten, dafür ist der einzige feste Stützpunkt das Bild mit der

Verspottung Christi in der Münchener Pinakothek. Die Zuschreibung an Grünewald wird allgemein anerkannt; das Entstehungsjahr 1503 (oder wenig früher) ist so gut wie sicher; sehr wahrscheinlich, daß es für eine Kirche in der Umgegend von Frankfurt, vielleicht Cronberg, gemalt war. In Frankfurt hat Sandrart eine Verklärung Christi etwa 1505 gesehen *. Als Jakob Heller dem von ihm gestifteten, von Dürer gemalten Altar mit Mariä Himmelfahrt (abgeliefert im September 1509) Flügel hinzufügen ließ, hat Grünewald die Außenseite derselben mit Figuren grau in grau geschmückt **. Es sind also frühe, auch durch die Arbeit in Isenheim nicht abgebrochene Beziehungen zu Frankfurt das erste, was wir aus Grünewalds Leben feststellen. Die Vermutung liegt nahe, daß der Maingau seine Heimat war. Um dieselbe Zeit, als Grünewald am Verspottungsbild arbeitete, malte in Frankfurt der ältere Holbein seinen Passionszyklus. Die Beziehungen zwischen beiden Werken sind unverkennbar. Aber es ist durchaus nicht notwendig, Grünewald als den empfangenden Teil anzusehen; das Verhältnis kann auch das umgekehrte gewesen sein. Grünewalds Kunstweise als einen Seitenschößling der Schwäbischen Schule einzustellen oder geradezu eine Augsburger Lehrzeit für ihn zu postulieren, können wir uns nicht entschließen. Eher wäre an niederländische Wanderjahre zu denken. Aus dem Elsaß kehrte Grünewald in die Maingegend zurück. Ein 1514 in Seligenstadt ihm erteilter Auftrag ist nicht sehr vornehmer Art: ein Altar für eine Dorfkirche — verschollen. In Teilen erhalten (Stuppach, Freiburg) ein Altar für die Mariaschneekapelle in Aschaffenburg 1517. Hier könnte ihn der Kardinal-Kurfürst Albrecht von Mainz kennengelernt haben, er blieb in dessen Dienst bis an sein Ende, etwa 1529. Drei Bilder für den Mainzer Dom sind verschwunden. 1524 malte er einen großen Altar für Albrechts Lieblingsstiftung in Halle; das Mittelstück kam, als Halle der Lehre Luthers zufiel, nach Aschaffenburg und von dort in neuerer Zeit nach München. Endlich gehört der Spätzeit der Altar für Tauberbischofsheim, dessen Hauptteile (Kreuztragung und Kreuzigung) jetzt in Karlsruhe sind. Selbstverständlich ist dies nicht alles, was er geschaffen hat, aber von mehr haben wir nicht Kunde.

Ein Werk vom Umfang des Isenheimer Altars hat Grünewald nicht mehr zu malen Gelegenheit gehabt. Der Auftrag war einer der größten, die je der deutschen, der nordischen Kunst zugekommen sind. An Umfang übertrifft er den Genter bei weitem, und auch alle von Dürer ausgeführten. Altertümlicher als diese ist er insofern, als er am Zusammensein von Malerei und Holzplastik noch festhält. Der Aufbau wurde kurz vor der Französischen Revolution zerstört, die Teile haben

* Studien zu derselben im Dresdener Kupferstichkabinett. Abb. 76.

** Es waren ihrer 4, davon 2 erhalten, im Städelschen Institut Frankfurt.

sich fast vollständig erhalten (Museum in Colmar). Die Zahl der Gemälde ist, die Predella eingerechnet, neun. Die Wandlung ergab drei Ansichten: im geschlossenen Zustand (der nur in der Fastenzeit nicht verändert wurde) die Kreuzigung, zwei Tafeln zu einer Bildfläche zusammengenommen, und auf den Flügeln die hll. Antonius und Sebastian; im zweiten Zustand Christi Geburt und Engelkonzert, daneben auf den Flügeln Verkündigung und Auferstehung; im dritten Zustand der vertiefte Schrein mit der plastischen Sitzfigur des Titelheiligen nebst den Seitenfiguren Augustinus und Hieronymus, und auf den wieder der Malerei überlassenen Flügeln die Versuchung des Antonius und sein Besuch beim Einsiedler Paulus. Die Reihenfolge der Wandlungen ist in Form und Inhalt auf den Kontrast angelegt: zuerst die tragische Schicksalserfüllung düster und bleischwer, dann die in mystischem Überschwang erfaßte strahlende, klingende, jubelnde Überwirklichkeit, zuletzt Beruhigung in festem, plastischem Dasein. Der Eindruck im Moment der Wandlung muß überwältigend gewesen sein, indem sich mit dem bildnerischen Prinzip des räumlichen Zusammenseins das der Schaubühne entnommene des zeitlichen Hintereinanders verband.

Die Kreuzigung (Abb. 74). Sie ist nicht historisch-realistisch dargestellt, wie das 15. Jahrhundert es tat (und in seinen erzählenden Zyklen auch Dürer), sondern dogmatisch und repräsentativ, wie im hohen Mittelalter — man beachte die Einbeziehung des symbolischen Lammes in die Szene. Grünewald steht damit nicht allein, Burgkmair, Cranach u. a. verfuhren in derselben Weise reduzierend, nur hat keiner mit gleicher Energie alle Darstellungsmittel auf die Stimmung hin vereinheitlicht. Bei Burgkmair und Cranach ist die Landschaft heiter. Grünewald gibt etwas noch nie Gesehenes: ein weites, ödes, steiniges Hügelland, über das die schwarze Nacht niedersinkt, ganz monoton, nur am tiefliegenden Horizont ein matter Lichtschein. Vor der Finsternis stehen in fahler, gespenstischer Helligkeit die Figuren. Der Umriß gewinnt damit höchste Macht. Und daß sie alle reliefartig in einer Ebene stehen, gibt ihrer Erscheinung eine starre Gebundenheit, die am Schluß einer so sehr um Tiefe bemüht gewesenen Epoche als überaus herb und asketisch empfunden worden sein muß. Dem am Marterholz Hängenden ist höchste physische Wucht geliehen; der Künstler wußte genau, was er damit erreichte, daß er ihn im Maßstab größer bildete als die unter dem Kreuze Stehenden: wie groß muß die Bergeslast der Qualen gewesen sein, bis selbst dieser herkulische Körper unterlag. Nichts von Verklärung ist an ihm, nicht einmal stoische Ergebung. Mit größester Ausführlichkeit werden die blutigen Male der Stäupung vorgerechnet; die Ränder sind grünlich angelaufen, als hätte schon die Verwesung begonnen; die abgebrochenen Enden der Ruten stecken im Fleisch; die Füße sind furchtbar deformiert, die Finger krampf-

haft gespreizt. Gegen dieses Bild des Grausens wirken die Körperverkrümmungen der älteren Kunst wie ein kühles Ornament, auf einen durch die Renaissance erzogenen Italiener müßte es unbeschreiblich abstoßend gewirkt haben. Und daneben steht fanatisch unerschütterlich der letzte Prophet des Alten Bundes, Johannes der Täufer, wie die Verkörperung des unerbittlichen Ratschlusses, daß dieses geschehen mußte. Mitleid ist nur auf der andern Seite; aber es ist ganz zur körperlichen Qual geworden. Maria sinkt mit einer anatomisch fast unmöglichen, um so erschreckenderen Knickung der Wirbelsäule nach hinten über. Bei Magdalena setzt sich die quirlende Bewegung der gerungenen Hände bis in alle Gewandfalten fort. Man vergleiche damit die Maria in Dürers großen Passion (Abb. 18). — Selbst die Predella mit der Beklagung am offenen Grabe bringt keinen mildernden Ausklang (Abb. 75). Mit der Pracht und Furchtbarkeit dieses Toten läßt sich nichts vergleichen. Die Zeit hat, besonders in der Plastik, viele schöne Beklagungsgruppen aufzuweisen: hiergegen erscheinen sie alle flach in der Empfindung. Zu beachten die große Wirkung durch die asymmetrische Anordnung.

Die Bilder der zweiten Reihe (Abb. 77—79). Sie führen uns nochmals so tief in die mittelalterlichen Vorstellungen von Gott und seiner Menschwerdung, daß wir um einiges eingehender, als es unserer Darstellung sonst gestattet ist, von diesen Dingen sprechen müssen. Auf den ersten Blick scheint es allerdings, als habe Grünewald sich außerhalb aller Tradition in der Kirche gestellt. Heidrich findet bei ihm dieselbe explosive Gewalt der Subjektivität, wie sie Luther in der Bewegung der Schwärmer zu bekämpfen hatte. Dieser Vergleich enthält Wahres und Falsches zugleich. Grünewald gehorchte, was den stofflichen Gehalt seiner Bilder betrifft, sicher einem ihm vorgelegten theologischen Programm. Aber allerdings stützte sich dasselbe auf Spekulationen, welche die von der Gewohnheit sanktionierte Bildgestaltung noch nie berührt hatte. Einem Durchschnittskünstler wäre das eine Verlegenheit gewesen, Grünewald wurde durch die ihm gewährte Freiheit erst der, der er war: die historischen Bindungen waren gefallen, seine gestaltende Phantasie hob sich zu schwärmender Ekstase. — Man tritt vor die zweite Reihe noch ganz erschüttert von dem Eindruck der ersten. Jetzt, indem die Flügel aufgeschlagen werden, eröffnet sich auch der Zusammenhang des göttlichen Planes, in dem das Opfer des Sohnes eine bittere Notwendigkeit war. Wir sehen in der Verkündigung, wie das Wort Fleisch werden will; und in der Auferstehung, wie das Fleisch in den Geist zurückkehrt. In der Mitte zwischen ihnen die Geburt des Heilands. Allerdings ist es nicht das altgewohnte Weihnachtsbild. Es ist, mit Kögler zu reden, nicht die Legende, sondern der Mythus gemalt. Ich kenne aus der älteren deut-

schen Kunst nur ein einziges Analogon: in dem Bilde des sogenannten Meisters Franke auf dem Hamburger Altar von 1420 (Bd. II, Abb. 428). Wie dort fehlt Joseph, wie dort sind die Hirten nur weit hinten auf dem Berge sichtbar, wie dort erscheint am obersten Bildrande Gottvater und sendet aus dem Gewölk goldene Strahlen herab. (Hier sei mit allem Vorbehalt eine Hypothese geäußert: der Maler des Hamburger Bildes war einigermaßen wahrscheinlich ein Straßburger; lag also vielleicht für die ungewöhnliche Darstellung eine elsässische Tradition vor? welche, um die Filiation weiter zu verfolgen, aus einer italienischen hervorgegangen wäre.) Es fehlt — auf dem Isenheimer Bilde ebenso — die gewohnte Kennzeichnung des Schauplatzes der Geburt als Hütte oder Ruine. Dafür wird eine Gartenmauer mit geschlossener Pforte sichtbar: — jedermann verständlich als der *Hortus conclusus*, das Symbol der unverletzten Jungfräulichkeit. So ist also das Mysterium, das der Realismus des 16. Jahrhunderts fast vergessen hatte, mit allen Mitteln betont, aber doch so, daß das Übernatürliche in die Ferne gelegt wird. Der Vordergrund steht in irdischer Nähe. Maria hat nichts Transzendentes an sich; sie ist nicht die zarte Jungfrau, sondern die stolze, reiche Mutter; in strahlendem Glück hebt sie den kräftigen Knaben zu sich empor aus der Wiege. Und weiter sieht man noch die Badewanne und das Töpfchen: unmißverständliche Zeugen, daß in diesem Kinde Gott wirklich Mensch geworden ist. Wie diese dogmatisch geforderte Beweisführung in ihrer naiven Drastik malerisch und poetisch verwertet ist, mit einem leisen humoristischen Unterton (so in der Wirkung auf uns — ob auch in Grünewalds Absicht?), ist von unvergleichlichem Reiz. — Wendet sich der Blick dann weiter auf die linke Hälfte, so wogt uns schon wieder die überirdische Welt entgegen. Ein Vorhang ist zurückgezogen vor einem dunkeln Raum, in dem ein phantastisches Mysterienspiel beginnt. Vorn spielt ein Engel auf der Gambe dem Christkind etwas vor; weiter hinten ein kapellenartiger Einbau (im Formencharakter am meisten an das Laurentiusportal des Straßburger Münsters erinnernd); dann wieder ein die Geige streichender Engel, umschwebt von geflügelten Cherubinen, und vor ihnen eine mädchenhafte Frauengestalt, Maria als Königin der Engel. Was bedeutet sie in diesem Zusammenhang? Wie es scheint, dies*: Die dogmatische Basis ist die Lehre, daß die Fleischwerdung Christi eine doppelte Erlösung brachte: den Menschen und den Engeln. Daher der doppelte Lobgesang: *Gloria in excelsis — pax in terra*. Der Gedanke wird ausführlich behandelt in dem »*Speculum humanae salvationis*«, wovon 1476 in Basel eine reich illustrierte deutsche Ausgabe erschienen war. Köglers Vermutung, daß sie Grünewald und den ihn

* Ich schließe mich im folgenden der Deutung von Hans Kögler an, Repertorium für Kunstwissenschaft 1907.

beratenden Ordensmännern vorgelegen habe, ist plausibel (schließt natürlich nicht aus, daß auch noch andere »Quellen« im Spiel waren). Mit Hilfe dieses Buches lassen sich noch viele Einzelheiten zwanglos erklären, von denen wir nur das vor Maria an sichtbarster Stelle stehende Kännchen aus venezianischem Glas nennen, durch das die Sonne scheint und einen zarten Schatten auf die Schwelle malt; es ist (wie auf der rechten Hälfte der geschlossene Garten) ein Symbol der jungfräulichen Geburt. Auch die Statuetten der Propheten an der Kapellenarchitektur, der Feigenbaum und Rosenstrauch im Garten haben ein jedes ihre besondere Bedeutung. Grünewalds Phantasie hat sich durch den spröden, dogmatisch-symbolischen Stoff nicht lähmen lassen, wie gewinnt doch alles bei ihm sinnliche Lebenskraft und poetischen Zauber.

Vollkommen unabhängig von der historischen Bildüberlieferung ist die Auferstehung. Das spätere Mittelalter ließ den Erlöser ganz eigentlich aus dem Grabe steigen, das eine Bein auf den Rand gestemmt, das andere noch in der Tiefe. Bei Dürer steht der Verklärte in plastisch fester Formengebung auf dem unbewegt gebliebenen Sarkophagdeckel und eine Wolke schwebt heran, um ihn emporzutragen. Bei Grünewald wird das Wunder zu höchster sinnlicher Glaubwürdigkeit gebracht. Wir sehen es greifbar: die Schwerkraft ist außer Wirkung gesetzt, der Zug nach oben hat den Sarg gesprengt, er reißt den Auferstehenden mit sich, nur das Leichentuch — eine tiefe Symbolik, zugleich Gelegenheit zu einer äußerst eindrucksvollen Bewegungslinie — schleppt schwer nach, während der Mantel in dem wirbelnden Luftstrom hin und her getrieben wird. Der Körper aber ist substanzlos, ganz durchleuchtet, nur die Augen und die Wundmale der ausgestreckten Hände sind dunkle Flecke. Sonst wurde die Auferstehung in die Stunde der Morgenröte verlegt. Bei Grünewald ist es tiefe, blaue Nacht. Alle Helligkeit im Bilde geht von dem Lichtkreis um den Auferstehenden aus. Die Wächter schlafen nicht, wie die ältere Kunst es zeigte, sie haben das Wunder gesehen, aber sie sind vom Licht hingestreckt wie von einem schmetternden Schlag.

Felsentore knarren rasselnd,
Phöbus' Räder rollen prasselnd,
Welch Getöse bringt das Licht!

Die Bilder der dritten Reihe (Abb. 80, 81). Es sind ihrer, da die Mitte von plastischen Werken eingenommen wird, nur zwei: links der Besuch des heiligen Abtes bei dem Wüstenheiligen Paulus, rechts der Streit des ersten mit den Dämonen. Idylle und Spuk der Hölle. Kühle blaue, graue und blaßviolette Töne und grelle Gewitterstimmung. Auf die hier eine wesentliche Rolle spielende Landschaft kommen wir noch zurück.

Betrachten wir Grünewald im Zusammenhang der Zeit, so zeigt sich nach allen Seiten, zu Vorgängern wie Mitgängern, ein sehr großer Abstand. Aber doch fällt er nicht aus dem Zusammenhang heraus. Es gehört zum Charakter dieser Zeit, daß sie eine so enorm selbstherrliche Erscheinung möglich machte. Er ging mit einem mächtigen Schritt, einem der größten, der je gemacht worden ist, über die Spätgotik nicht weniger weit hinaus als Dürer, nur ging er in einer andern Richtung. Der Ausgangspunkt derselben war eben doch die Spätgotik. Aber er brachte die in dieser verhüllten Möglichkeiten so schnell zur Entfaltung, daß er öfters schon in die Problematik des 17. Jahrhunderts hineingreift. Die Renaissance ist ihm gleichgültig, weil sie seinem Wesen entgegengesetzt ist. Er bleibt nicht hinter ihr zurück, sondern er geht an ihr vorbei. Mit innerster Zustimmung hingegen hat er die Architekturformen und das tektonische Ornament der Spätgotik auf seinen Bildern zur Verwendung gebracht. Mehr noch, es hat die Grünewaldsche Linie überhaupt, an welchem Objekt auch sie sich zeige, eine spätgotische Nervenstimmung. Wie die Linien der spätgotischen Architektur »flammen, sich winden, sich kräuseln«, so tun es auch die Umrisse von Grünewalds Körpern und Gewändern. Daß ihm die italienischen Dekorationsformen nicht unbekannt waren, verrät hie und da schon der Isenheimer Altar. Als sie in den 20er Jahren allgemein in Mode kamen, hat er sie reichlicher gebraucht; aber freudlos, wie H. A. Schmid sehr richtig sagt. Bedeutsamer ist auf dem Isenheimer Sebastian der antikische Kontrapost der ganzen Figur. Es war aber ein Experiment, das er nicht wiederholte. Daß seine Gemälde als Ganzes nach anderen Gleichgewichtsprinzipien als denen der Hochrenaissance aufgebaut sind, sieht man auf den ersten Blick. Eine andere Frage ist die doch allgemeinere, vielleicht ihm kaum bewußt werdende Einwirkung von Italien her. Sie wird mit Schmid zu bejahen sein. „Das Gefühl für die richtige räumliche Wirkung seiner Bilder, so wie wir sie als einen Fortschritt über die frühere Zeit empfinden, ist ihm kaum gekommen, ohne daß er richtig konstruierte Räume gesehen hätte." Dafür konnten die Bilddrucke Dürers und der Augsburger schon genügen. Er selbst hat aber nicht konstruiert. »Auch die große und plastische Wirkung der späteren Schöpfungen ist in diesem indirekten Sinne entschieden bedingt durch den neuen, von auswärts eingedrungenen, in seinen letzten Konsequenzen seiner Kunst feindlichen Stil.«

Der Wesensunterschied zwischen ihm und Dürer wird gewöhnlich so formuliert — nicht erschöpfend, aber die differenten Schwerpunkte richtig bezeichnend: Dürers Stil ist Darstellungsstil, Grünewalds Ausdrucksstil. Daraus erkennt man sogleich, was den einen zur Renaissance hinzog, den andern auf der nordisch-mittelalterlichen Richtungslinie festhielt. Es blieb für Grünewald unfaßbar, daß man darstellen könne um der Darstellung willen, um die ruhige, beziehungslose Existenz schön

proportionierter und klar gegliederter Körper zu durchsichtiger Anschauung zu bringen; selbständige Werte waren ihm weder »Schönheit« noch »Richtigkeit« — die Grundbegriffe Dürers; nur insoweit er die Formen der äußeren Welt als Gleichnisse seiner inneren Gefühlserlebnisse wiedererkannte, hatten sie für ihn Bedeutung, das heißt: um Ausdruck drehte sich bei ihm alles — Ausdruck war auch in der letzten spätgotischen Generation das Beste gewesen, was sie geben konnte; er war es allein, der mit den außerordentlichen Mängeln und Makeln ihrer Darstellungsform versöhnte. Von dem niedrigen, kleinlichen, zerlegenden Naturalismus des 15. Jahrhunderts hat sich Grünewald vollkommen befreit; er sieht die Erscheinung der Dinge als ein großes Kontinuum; er hat aber auch Momente, in denen er über die jenseitige Grenze hinaus wieder naturfern wird. Er ist in seiner Darstellung zwar im einzelnen ganz realistisch, im ganzen jedoch steht er frei über der Wirklichkeit. Nur ein ganz selbstgewisser Geist konnte es wagen, den in mühsamer Arbeit erworbenen Bestand der malerischen Kultur, die er vorfand, so unbedenklich preiszugeben. »In visionärer nachtwandlerischer Sicherheit zaubert seine Phantasie Gestalten und Farben ihrer eigenen Welt ans Tageslicht, unter Verwischung aller Grenzen des wirklichen und erträumten Daseins« (Heidrich). Aber das ist doch nicht eine außerhalb der historischen Entwicklung stehende, rein persönliche Willkür: das Pathos einer tief aufgewühlten Zeit kam in ihm zum Durchbruch und nahm persönliche Gestalt an. Er blieb altgläubig; aber viel entschiedener als bei Dürer, dem klarbewußten Anhänger der Reformation, gewinnt man durch ihn den Eindruck, daß die alte Kirche in ihren Grundlagen unterhöhlt war. H. A. Schmid meint, daß er, der Sektierer und Schwarmgeist unter den Malern, auch in religiöser Hinsicht ein Schwarmgeist gewesen sei und zu den Täufern gehört habe. Jeder müsse den Eindruck erhalten, daß hinter seinen Werken nicht bloß ein einzelner Mensch, der bisher unbekannt war, sondern eine ganze große Bewegung gestanden ist, von der man nichts ahnt und wenig erfährt aus den üblichen Darstellungen der Geschichte.

Somit läßt sich der Überschwang des Gefühls bei ihm und der daraus folgende Primat des Ausdrucks in seiner Kunst noch aus allgemeinen Voraussetzungen erklären. Davon zu unterscheiden ist die rein persönliche Färbung. Sein Gefühl ist nicht nur stark, es ist extravagant. Es zieht ihn magisch zu der Nachtseite des Lebens, zum Abnormen und Gräßlichen, zur unergründlichen Tiefe des Leidens — oder er versteigt sich zu schwindelnden Höhen überirdischer Ekstasen: die beruhigte Mitte, Gesundheit und Heiterkeit, hat er niemals dargestellt. Seine Körperformen sind erfüllt von einem vibrierenden Nervenleben, höchst beweglich, aber nicht stark. Schönheit im Sinne der Renaissance, aber auch Lieblichkeit im Sinne der Spätgotik kennt er nicht. Warum muß der

so schön bewegte Engel mit der Gambe den Kopf eines häßlichen Bauernkindes haben? Schmid findet in dem Gesicht der Madonna im Rosengarten etwas Dämonisches. — In höchstem Grade ist es dem Christus der Auferstehung eigen; eine schmächtige, in den Proportionen mißbildete, in den Gelenken übertriebene Gestalt; nichts von Feierlichkeit und Größe. Es ist die magische Lufterscheinung, die als Ersatz für geistigen Ausdruck dienen muß. Man erwartet den Sieg des Göttlichen zu sehen und findet ein Naturwunder. — Die Verkündigungsszene ist von enormer momentan-dramatischer Gewalt; aber wo ist die Poesie, die sonst dieser Szene eigen war? Der Engel bricht mit seiner Botschaft herein wie mit einer Drohung, und Maria ist ganz nur hilfloser Schreck. Der Streit des hl. Antonius mit den Dämonen war schon vor ihm oft geschildert worden, so grauenhaft noch nie. Von dem humoristischen Element, das sonst die germanische Kunst diesem Spuk beizugesellen liebte, ist keine Spur. Es ist die vertrackteste Zoologie, die je dargestellt worden ist; im einzelnen alles überaus genau der Wirklichkeit nachstudiert, aber zerrissen und desorganisiert und die Fetzen in dämonischer Travestie der Schöpfung zu scheusslichen Neubildungen zusammengeflickt. Bären, Nilpferde, Krokodile, Raubvögel, Fledermäuse haben ihren Beitrag geliefert. Und das Furchtbarste: diese Tiere sind nur verkleidete Menschen, umgetrieben von entarteten menschlichen Leidenschaften. Alle Grade und Abstufungen sind vertreten. »Neben dem Vierschrötigen droht der Flinke, neben dem Draufgänger der Feigling, neben dem Jähzorn das Phlegma, neben der hellen Wut die salbungsvolle Ruhe des Geriebenen und die Bosheit des Verschmitzten. Hier grinst das Entsetzen, da das Grauen, da schleicht der Ekel heran. Das eine Tier fühlt sich scharf an, das andere feucht und klebrig. Das eine schreit, das andere brüllt, das dritte raschelt.« Auch sind es nicht nur tierähnliche Ungeheuer, einen tiefäugigen Idioten entdecken wir, ein wütendes Weib und im Vordergrund eine dickbäuchige, mit schwärenden Beulen bedeckte Menschengestalt mit roter Zipfelmütze und Froschfüßen — man hat sie als den Dämon der Syphilis gedeutet, die damals als neueste Plage durch die Länder zog *. — Die Vertiefung ins Pathologische ist nicht auf dies eine Bild beschränkt. Die Frankfurter Tafel mit der Heilung eines besessenen Mädchens durch den hl. Cyriakus (Abb. 82) bringt nicht weniger unheimliche Beobachtungen an den Tag als das Antoniusbild. — Das sind Extravaganzen; aber sie erklären auch, wie Grünewald es fertig bringen konnte, einen so heiligen Gegenstand, wie den Erlöser am Kreuz, mit so grausamem Realismus sich zu vergegenwärtigen.

Es war »der Menschheit ganzer Jammer«, der ihn erfüllte. Die enorme Empfindlichkeit seiner Nerven für Sinneseindrücke jeder Art,

* Schmid macht darauf aufmerksam, daß die Antoniterhäuser die Pflege der Haut- und Geschlechtskrankheiten sich zur Spezialität gemacht hatten.

die ihn zu so außerordentlichen künstlerischen Offenbarungen befähigte, hat er sicher als Mensch teuer bezahlen müssen. Niemals hat er es unternommen, seelischen Schmerz abgelöst vom körperlichen, wie Dürer im Veronikabilde, im Schmerzensmann, den vielen Gethsemaneszenen, zu schildern, sondern wo der erste ist, folgt ihm der zweite auf dem Fuß; Magdalena am Fuß des Kreuzes wird von Konvulsionen geschüttelt, Maria bricht einer Toten gleich zusammen. Selbst die Schilderung seligen Jubels im Engelskonzert ist nicht frei von krankhafter Exaltation. Mit Erstaunen sehen wir hier einen Gefühlstypus entwickelt, der erst hundert Jahre später in der Malerei der Gegenreformation das allgemein Gewünschte wurde.

Die Analogie zwischen Grünewald und dem Barock erstreckt sich nun auch auf das Formale. Man darf bei seinen Bildern nie mit der Einzelheit beginnen. Sie sind in einer Weise, wie es bisher nicht bekannt war, in seiner Phantasie als Ganzes geboren. Hier springt der Gegensatz zu Dürer besonders in die Augen. Dieser reiht eine Vielheit koordinierter, für sich allein schon sehenswürdiger Teile in einen Gesamtorganismus ein, der auch wieder seinen selbständigen Wert hat. Die Barockmalerei hingegen — ich bediene mich der Analyse Wölfflins — hebt aus dem in einheitlichen Fluß gebrachten Ganzen einzelne Formen als die unbedingt führenden heraus, so aber, daß auch diese führenden Formen für den Blick nichts Trennbares, nichts, was sich absondern ließe, bedeuten. Offenbar steht Grünewald hierin näher zum Barock als zu Dürer. Es handelt sich dabei indessen nicht allein um die lineare Gliederung der Bildfläche, von größter Wichtigkeit für den Zusammenhang ist die beziehungsreiche Auslese und Ordnung der F a r b e n. Daß Dürers Gemälde ganz ohne Rücksicht auf die Farbe konzipiert sind, ist etwas Besonderes. Im allgemeinen erstrebt das 16. Jahrhundert eine Harmonie, in der sich die einzelnen Farbflecke balancieren. Grünewald aber benutzt sie, um die Hauptmomente der Schilderung gegeneinander abzusetzen. So kontrastiert das in ungezählten Nuancen schillernde Rot der Madonna auf dem Isenheimer Geburtsbilde mit dem Weiß der Engel, in dessen Schatten violette, bläuliche und bräunliche Töne spielen. Ein Eingehen der Lokalfarbe in einen zusammenfassenden Gesamtton, wie die Holländer des 17. Jahrhunderts, kennt er nicht, vielmehr ist es das rauschende Durcheinanderklingen der vielen Einzelfarben, was auf seinen Bildern den Eindruck des Bewegten so sehr erhöht. Eine Auslese nach naturalistischen Gesichtspunkten ist ihm fremd. Er ist auch in der Farbe Phantast. Sagen wir es besser: die Farbe ist ihm die einzige Idealität. Es ist, als ob er sagen wollte: diese grobe, körperliche Welt ist, wie sie ist, also häßlich; nur die Farbe macht die Welt schön, und über sie bestimme i c h. Was man seinen Realismus nennt, ist von keinerlei verstandesmäßigen Überlegungen gelenkt. Daß auf der Isenheimer Kreuzigung die Maßstäbe der

Figuren ungleich sind, wurde schon bemerkt. Noch auffallender ist das im Verhältnis der Madonna zur Architektur und zu den Figuren des Engelkonzerts, obgleich der Raum als einheitlich gedacht ist. Um die Wissenschaft der Linearperspektive hat er sich offenbar nie bemüht. Es wimmelt bei ihm von Verzeichnungen und Proportionsfehlern. Die Teile in den fortreißenden Bewegungsstrom des Ganzen überzeugend einzustellen, war ihm das allein Wichtige.

Bewegung ist ihm nicht etwas an den motorischen Apparat des menschlichen Körpers Gebundenes, sondern sie hat ihren eigenen Willen. Sie wählt sich ihre Bahn vornehmlich im Umriß. Der ausgestreckte Arm des Täufers hat eine nicht zu überbietende Ausdruckskraft, aber anatomisch ist er schwächlich. Es gilt auch gleich, ob die Bewegung vor einem sachlich bedeutenden oder indifferenten Gegenstand in die Erscheinung tritt. Wie wird doch beim Verkündigungsengel die Gebärde der ausgestreckten Hand durch den vorausflatternden Mantelzipfel ungeheuer verstärkt! Ja, ohne Übertreibung kann man allgemeinhin sagen, bei Grünewald verraten die Hände viel mehr vom inneren Leben als die Gesichter. Es ist bemerkt worden, daß Grünewalds Bewegungslinien das eigentliche germanische Erbe, wie es die nordische Spätgotik zu einem nicht zu überbietenden Reichtum ausgebildet hatte — man kann aber noch weiter zurückgehen auf die Linienrhetorik des romanischen »Barocks« — daß er dies Erbe übernommen und vollendet habe. Sein Gewandstil ist ebensowenig realistisch wie der Dürers, nur von einem andern Temperament eingegeben. In der Vehemenz seiner Gebärdensprache erinnert er viel mehr an ältere deutsche Kunst als an das 15. Jahrhundert. In der Gruppe der ohnmächtig hinsinkenden Maria und des Jüngers, der sie auffängt, bleibt vieles unklar, z. B. der Zusammenhang der Hände des Johannes mit den Armen, aber die Signifikanz ihres Greifens kann nicht überboten werden. Der vorgestreckte Arm des Täufers ist gewiß nicht korrekt, aber welche deklamatorische Kraft liegt in ihm! An dem die Gambe spielenden Engel des Konzerts ist die Bewegung so musikalisch, daß durch sie auch die gemeine Form des Kopfes veredelt wird. »Musikalisch«, das ist überhaupt das am nächsten kommende Gleichnis für das Wesen seiner Linienführung.

Wie Dürer kam auch Grünewald zu einer neuen Auffassung der Landschaft: eine für die Entwicklungsgeschichte des modernen Naturgefühls bedeutsame Übereinstimmung. Jedoch faßt er sie, wie zu erwarten, anders auf als jener; nicht ihre ruhende Form fesselt ihn, sondern der in ihr liegende Ausdruckswert als Parallele zu dem geschilderten menschlichen Geschehen. Dürer hat die Stimmungslandschaft, wie bedeutend immer, nur vorübergehend kultiviert und nur auf Studienblättern; auf seinen Gemälden opfert er in seiner späteren Zeit die Landschaft ganz. Grünewalds Landschaften sind durchaus in Stimmung getaucht. Der

Ausdruck trostloser Öde auf der Isenheimer Kreuzigung ist etwas absolut Neues, von niemandem vor ihm je Empfundenes. Durch die Landschaft des Beweinungsbildes fühlt sich Schmid, was man verstehen kann, an Velasquez erinnert in der Farbenwahl und selbst in der Pinselführung. Auf der Geburt Christi sieht man im Hintergrunde eine hohe Bergwand, zu der die Abstürze der Hochvogesen ihm die Inspiration gaben; auf einer mittleren Stufe weiden die Hirten ihre Herde; eine Dunstmasse, in der Engel in unübersehbarer Schar hinschweben, senkt sich hernieder; Lichtströme brechen aus ihr hervor; in unbeschreiblich reichem Farbenspiel mischt sich der Wiederschein der Himmelsglorie mit dem blauen Duft einer hellen Vollmondnacht. Es ist sehr viel Einzelform da, aber weich, verschwimmend und in schwachen Lichtkontrasten. — Auf den Einsiedlerbildern liegt der Nachdruck auf dem Vordergrunde. Nach der mittelalterlichen Fassung der Legende ist der hl. Antonius durch die Wälder geirrt, um den hl. Paulus zu suchen. Er findet ihn in einer dunkeln Felsschlucht. Abgestorbene Bäume, von deren zackigen Ästen lange Moosbärte herabhängen; eine Palme; ein äsender Hirsch; Felskulissen mit bizarren Profilen, zwischen denen der Ausblick offen wird auf ein stilles grünes Tal und ferne helle Bergwände.

Man fragt sich, ob ein solcher Rausch des Gefühls, wie der, in dem der Isenheimer Altar gemalt wurde, einen Menschen dauernd beherrschen kann. Die späteren Arbeiten, freilich nur zum Teil erhalten, zeigen ihn denn auch beruhigter, wenn schon der vulkanische Kern noch immer nicht erkaltet ist. Unter sich sind sie merkwürdig verschieden in der Stimmung. Auf der Beweinung in Aschaffenburg und der Kreuztragung und Kreuzigung in Tauberbischofsheim (Karlsruhe) lastet ein düsterer Ernst in vergleichsweise gedämpftem Pathos. Von einer nicht zu ahnenden neuen Seite stellt er sich im Mittelstück des Halleschen Altars dar (Abb. 83). Das Bild ist entstanden ein oder zwei Jahre vor Dürers Aposteln und hängt jetzt mit diesen zusammen im gleichen Saal der Münchener Pinakothek. Die Verschiedenheit ist enorm, und doch ist in gewissem Sinn eine Annäherung eingetreten: auch Grünewald hat sich von dem diesem Jahrzehnt eigenen Zug zum Monumentalen erfassen lassen. Und sehr zu bemerken: das Monumentale befreit ihn von innerem Druck, stimmt ihn heiter. Zwei Hauptfiguren mit untergeordnet behandelten, in die Tiefe zurückweichenden Begleitern. Jene, ganz von nahem gesehen, füllen den größten Teil der Bildfläche. Es sind die zwei an diesem Altar verehrten Heiligen: Mauritius, der Führer der thebaischen Legion, und der Bischof Erasmus (mit den Porträtzügen des Stifters, Kardinals Albrecht von Brandenburg). Sie sind im Gespräch, viel lebhafter und unbefangener als auf einer italienischen *santa conversazione*, wo die Heiligen nie aufhören zu repräsentieren. In der (nebenbei bemerkt: aus-

gesprochen asymmetrischen) Gegenüberstellung des vornehm apathischen, im schweren Prunk seiner Amtstracht dastehenden Kirchenfürsten und des quecksilbrigen, eleganten Kavaliers aus dem Mohrenlande liegt sogar Humor, eine sonst bei Grünewald seltene Sache. Aber die Charakteristik ist doch nicht der eigentliche Gehalt des Bildes, das ist die überaus durchgebildete Form und der unbeschreibliche Reichtum der Farben, die dabei doch alle starken Kontraste vermeiden. Hier hat Grünewald eine Höhe der Kultur erreicht, die in deutscher Malkunst — außer bei Holbein, der mit andern Mitteln vorgeht — ganz ohnegleichen ist.

In jedem bedeutenden Menschen liegt etwas Einmaliges. Bei Grünewald ist der Eindruck desselben so stark, daß der Betrachter Gefahr läuft, sich davon betäuben zu lassen. Aber auch Grünewald ist nur ein Glied in einer aus der Vergangenheit kommenden, in die Zukunft weiterrollenden Kette. Mit phänomenaler Geschwindigkeit hat er sich von seinem Ausgangspunkt entfernt, doch nicht verlassen die Richtung seiner Anfangsbewegung. Von der Renaissance hat er sich gerade nur streifen lassen. Es ist unschätzbar, an ihm zu sehen, welche Entwicklungsmöglichkeiten in der deutschen Kunst als solcher lagen. Wer seine Ahnen waren, wird uns erst ganz deutlich, wenn wir auf seine Enkel sehen: der größte derselben hieß Rembrandt. Wohl hat sich die Renaissance als eine breite Barre vor den Strom gelegt; er mußte unterirdisch weiterlaufen; aber keine Gewalt konnte verhindern, daß er einmal wieder an den Tag trete.

Straßburg und die Schweiz.

(Abb. 84—104.)

Durch einen rechtsrheinischen Gast war das Elsaß in den Besitz des gewaltigsten Werkes der deutschen Malkunst gekommen, den Ruhm der einheimischen Maler hielt Hans Baldung genannt Grün aufrecht, geboren um 1480 oder einige Jahre früher nahe bei Straßburg, gestorben ebenda 1545. Unter den Sternen zweiter Größe ist er der hellste. Seine Bahn kreuzt sich sowohl mit Dürerschen als mit Grünewaldschen Einflüssen, von einem Zusammenhang mit Schongauer ist nichts mehr zu erkennen. Seine erste Unterweisung kann er wohl nur in einer Straßburger Werkstatt empfangen haben; leicht möglich derselben, in der unlängst Dürer als Geselle gedient hatte. Dies würde auch erklären, daß ihn seine Wanderjahre nach Nürnberg führten. Spätestens 1507 war er wieder in Straßburg. Der in den nächstfolgenden Jahren entstandene Isenheimer Altar hat notwendigerweise Eindruck auf ihn gemacht. Schon 1511 benutzte er in einem Holzschnitt eine Tafel desselben, das Einsiedlerbild. 1512—1516 führte er den Hochaltar für das Freiburger Münster aus, der sein Hauptwerk in der Malerei blieb. Es lag in den

Zeitläuften, daß bedeutendere Aufträge für Kirchenbilder nicht mehr kamen. Dafür mehrte sich die Nachfrage nach Einzeltafeln fürs Haus: teils religiösen Inhalts, der sehr frei gestaltet wurde, teils weltlich allegorischen, der ein willkommener Anlaß zur Darstellung des nackten Menschenleibes wurde. Während des Freiburger Aufenthaltes lieferte er die Visierungen zu mehreren Glasfenstern des Münsters, welche zu den letzten großen Unternehmungen in dieser Gattung gehören. Später brachten ihm seine regen Beziehungen zum südwestdeutschen und schweizerischen Adel viel Aufträge für Wappenscheiben; nicht weniger als 120 Entwürfe für solche sind von ihm erhalten. Das Beste und Eigentümlichste sind jedoch seine Zeichnungen und Holzschnitte. Von Dürer hat er den klaren und energischen Vortrag, durch Grünewald (dessen Kolorismus ihm unzugänglich blieb) wurde er in dem ihm angeborenen Zuge zu grandioser und leidenschaftlicher Bewegung bestärkt. In seiner Stilform bleibt die Spätgotik die stärkste Komponente, in abenteuerlicher Vermischung mit einem durch die Renaissance entfesselten Streben nach satter Pracht und freier Großheit. Auch bei ihm ist schon etwas vom kommenden Barock zu spüren.

Der überschäumende Lebensdrang des Zeitalters erzeugte gleichsam als Komplementärfarbe ein tiefes Verständnis für die Poesie des Todes, die aber nicht, wie früher, als stille, ernste Mahnung, sondern schaurig und wild erklang. Diesen Ton hatte einmal der junge Dürer in einem seiner frühesten Kupferstiche schon angeschlagen: der Tod überfällt als gewalttätiger Liebhaber ein Weib. Baldung wagte mehr (freilich 20 Jahre später): er zeigt das Weib in blühender, unverhüllter Schönheit (Abb. 86). Später fällt die moralisierende Einkleidung weg, und das Nackte darf für sich allein sprechen: die Allegorien der Musik, der Eitelkeit, der drei Grazien. Interessant ist, wie die zuerst benutzten italienischen Idealformen später vergessen werden und ein Rückfall in spätgotische zierliche Beweglichkeit des Umrisses eintritt (Abb. 87). Andrerseits kennt er das Nackte auch als Gegenstand eines grotesken Humors: so in einer Reihe von Hexenszenen (Abb. 92), so auch travestiert er ins Nordische die Bacchusfigur (Abb. 91). Wo er das eine oder andere Mal zu strengerer Formauffassung gelangen will, wird er nur langweilig. Die für das Haus gemalten oder gezeichneten religiösen Kompositionen zeichnen sich durch die Freiheit ihrer Erfindung aus. Man sieht, wie die kirchliche Tradition ihre Macht verloren hat. Wie verwegen, aber auch gewiß erschütternd großartig ist der Holzschnitt mit dem von Engeln durch die Lüfte getragenen Leichnam Christi! (Abb. 89.)

Die neben Baldung im Elsaß tätigen Maler bleiben uns unbekannt; hat doch auch von ihm im Lande selbst sich nichts erhalten. Nur die von den Straßburger Verlegern fortgesetzt sehr eifrig betriebene Buchillustration gibt uns einen Ersatz dafür. Die auf diesem Gebiete nam-

haftesten Zeichner waren Heinrich Vogtherr, Johannes Wechtlin und Hans Weiditz. Bei dem letzteren wollen wir einen Augenblick verweilen. Er gehörte einer in Straßburg und an andern Orten des Oberrheins durch mehrere Generationen nachweisbaren Künstlerfamilie an. Zwei Bildschnitzer seines Namens mögen sein Vater und Großvater gewesen sein; sein Bruder war ein ausgezeichneter Medaillenschneider. Von 1518 ab war Hans Weiditz mehrere Jahre in Augsburg beschäftigt und hat hier wichtige Anregungen von Burgkmair empfangen, später kehrte er nach Straßburg zurück, wo er bis in die 30er Jahre nachzuweisen ist. Er war mit mehr Ausschließlichkeit Buchillustrator als irgendein Meister dieser Zeit; daher die unvergleichliche Stilreinheit, mit der er das in gewissem Sinne doch nur bescheidene Wesen dieser Gattung zum Vortrag brachte. Er will lediglich treuen Bericht vom Inhalt geben, zugleich aber versteht es sich für ihn von selbst, daß es nur in den Farben der bekannten Wirklichkeit geschehen kann. So spiegeln sich die antiken und humanistischen Texte, die er am meisten zu illustrieren hatte, in seiner Vorstellung, als wären sie deutsche Volksbücher. Die Einzelheiten sind so realistisch, daß von ihm gesagt worden ist, man könne die Außenseite der Kultur seiner Zeit nahezu vollständig allein mit seinen Holzschnittten illustrieren: als Ganzes wirken seine Bilder wie Märchen. Am frischesten zeigt sich diese Tonart in den (mit 1519 und 1520) datierten 261 Holzschnitten zur deutschen Ausgabe von Petrarkas Trostspiegel, wie das beliebte Buch kurz genannt wurde; — der genaue Titel: »Von Arznei beider Glück, des guten und widerwertigen« (Abb. 101 u. 104). Es folgten Ciceros »Officia«, Apulejus' »Goldener Esel« (Abb. 102), die Komödien des Plautus u. a. m. Musterhaft in ihrer Art die politisch-allegorischen Bilder zu Ulrich von Huttens Exhortation an Kaiser Maximilian zum Kriege gegen Frankreich (Abb. 103).

Aus der Straßburger Schule ging der Schweizer Urs Graf hervor (1487—1529). Ein in der Erfindung fruchtbares, in der Form ungezügeltes Talent. Den geistlichen Stand verfolgte er mit schonungslosem Hohn (Prozeß und Flammentod eines Betrügers, aus dem die Berner Dominikaner einen Heiligen hatten machen wollen), und von genauer Sachkenntnis zeugen seine ungeschminkten Schilderungen der prahlerischen und lüderlichen Phantastik des Landsknechtlebens (Abb. 96). Er selbst hatte 1515 in der mörderischen Schlacht von Marignano mitgefochten. — Von feinerer Art ist der Berner Niklas Manuel, genannt Deutsch (1484—1530). Auch er war Soldat, später als Staatsmann und Dichter ein Vorkämpfer der Reformation. Sein großer Totentanzzyklus für das Berner Dominikanerkloster (1515—1520) ist untergegangen. Nachbildungen lassen eine kühne, mit beißendem Hohn getränkte Erfindung erkennen: z. B. in der Kreuzigung Christi wird Johannes durch den Knochenmann ersetzt, und das Schlußbild zeigt den Maler an der Arbeit, während der heranschleichende Tod ihm den Malstock wegzieht (Abb. 95).

Regensburg und Passau.

(Abb. 105—116.)

Wir wenden uns zu der merkwürdigen Erscheinung, daß es außer der südwestdeutschen Romantikergruppe noch eine zweite an der Donau gab, wobei aber die eine von der andern nichts wußte. Wir müssen glauben, daß in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Oberdeutschland überall die Atmosphäre mit Keimen der Romantik erfüllt war; ob sie aufgingen hing davon ab, wie weit die ältere spätgotische Generation schon das Feld geräumt oder wie weit andrerseits der Samen der Renaissance sich schon ausgebreitet hatte.

Der jetzt eingebürgerte Name der Donauschule ist insofern nicht ganz glücklich gewählt, als die Donau nur den Norden des in Frage kommenden Gebietes bezeichnet. Leider können wir auch hier, wie am Oberrhein, die Bewegung nicht in ihrem ganzen Wurzelgeflecht und nicht in der ganzen Breite ihres Wachstums, nur in ihren Spitzen noch beobachten. Ist auch unsere Kenntnis von der »Schule« unvollkommen, so steht es doch außer Frage, daß ihr bestes Talent Albrecht Altdorfer (ca. 1480—1538) war, von dem zum Glück eine beträchtliche Menge von Werken, sowohl Gemälde als Kupferstiche und Holzschnitte, erhalten sind. Die Gestaltung des Romantischen bei Altdorfer kommt dem Wunschbilde der Romantiker des 19. Jahrhunderts näher als bei irgendeinem andern, nur besitzt er sehr viel mehr Fülle und Frische. Wenn er in seinen späteren Jahren Anregungen aus italienischen Plaketten und Stichen reichlich und unbedenklich sich zunutze machte, so bedeutete das bei ihm keinen Zwiespalt; mit unbeirrbarer Naivetät hat er diese fremden Elemente sich anverwandelt. Sein Phantasieleben ist exemplarisch deutsch, allein es läßt sich nicht sagen, von welchen Vorbildern in besonderer Weise er ausgegangen sei. Die Ablösung von den historischen Bindungen ist bei ihm sehr weit gediehen; man findet keinen Kampf mit dem Alten, keine grübelnde Überlegung des Neuen, seine Stärke ist die harmlose, beinahe kindliche Unbefangenheit, mit der er die schwierigsten und ungewöhnlichsten Probleme angreift, Probleme, die selbst einem Dürer zur Hemmung wurden. Bei dieser Sinnesart war es kein Nachteil, daß er in einer Stadt aufwuchs und lebte — in Regensburg —, die an der Kunstbewegung des letzten Jahrhunderts nicht mehr teilgenommen hatte, ihm also Freiheit ließ.

»Die Auffassung des Mittelalters, daß christliche Unterweisung und Erziehung des Menschen der erste Zweck auch der Kunst sein müsse, ist hier ganz dahin. Eine relativ immer noch große Menge von Darstellungen ist dem kirchlichen Gedankenkreis entnommen, aber es sind phantasievolle Variationen, in denen die ursprüngliche Bedeutung des Themas vollkommen verlorengeht. Eine ganz unkonventionelle Fröhlich-

keit der Spielmotive, merkwürdige Stellungen und Gruppierungen, ein buntes Gewimmel der Menge, sonderbare Effekte des Raumes und der Beleuchtung — man kennt die alten, längst bekannten Stoffe kaum wieder« (Heidrich).

Der Kern aller Altdorferschen Bilderfindung ist die poetische Situation, gegründet auf ein überraschend feines Gefühl für den organischen Zusammenhang von Figur und Raum, Mensch und Natur. Seine Bilder sind kleingliedrig; in einer freiräumigen Landschaft mit tiefem Augenpunkt — im 15. Jahrhundert war er immer sehr hoch genommen, um die Einzelheiten deutlich auseinanderzulegen — und einer hohen Luft darüber bewegen sich oder ruhen die Figuren in ganz lockerer, nach rein malerischen Gesichtspunkten bestimmter Anordnung. Altdorfer sieht den Menschen nicht von seinem Innenleben aus, er charakterisiert nicht und dramatisiert nicht, auf allen für ihn bezeichnenden Gemälden ist das Tonangebende die Landschaft, und der Mensch in ihr nur soviel wie das Tüpfelchen auf dem i — also gewiß mehr als bloß Staffage, aber für sich allein ohne Halt. Am meisten fügen sich in seine Gefühlswelt die Darstellungen ruhigen Daseins ein, selbst die heilige Geschichte wird bei ihm zur Novelle. Wenn er, der Mode nachgebend, antikische Geschichten vorbringt, so erzählt er sie wie deutsche Märchen. In dieser Stimmung hatte auch Dürer begonnen; aber starke formale Interessen hatten sich beigemischt, die Altdorfer fremd blieben; Altdorfers Darstellungen sind unbedeutender, aber reiner im Ton.

Altdorfer hat viel gestochen und in Holz schneiden lassen, stets sehr kleine Blätter. Sein Schwerpunkt liegt doch in seinen gemalten Tafeln. Erst spät entschloß er sich zu größeren Formaten, in der Mehrzahl sind sie das, was man im 17. Jahrhundert Kabinettsbilder nannte. Kirchenbilder hat er nur wenig gemalt. Die kulturgeschichtliche Voraussetzung ist eine rasch um sich greifende Neigung der bürgerlichen Aristokratie, ihre Wohnhäuser mit Rahmenbildern auszuschmücken, die weiter nichts als Bilder sein wollten. Es ist nicht zu sagen nötig, wie sehr diese Wendung in der Sitte der von der Malerwelt erstrebten Freiheit Vorschub geleistet hat — freilich auch mit allen Gefahren der Freiheit.

Betrachten wir nun einzelne Proben von Altdorfers Malerei. — Die Kreuzigung. Er hat sie mehrmals gemalt. Am bezeichnendsten ist die Fassung des Berliner Bildes (Abb. 108). Nicht nur die äußere Anordnung ist von allem bisher Gewohnten himmelweit verschieden. Sie dient der Absicht, die starken Affekte zu dämpfen. Schon die sehr hohe Form der Kreuze und ihre Entrückung in den Mittelgrund dient diesem Zwecke, auch die schräge Anordnung wirkt als Gegenteil von Strenge. Nichts mehr von dem altgewohnten Menschengedränge. Die Kriegsknechte und Zuschauer sind von dannen, Stille ist eingetreten; Maria wird wankenden Schrittes von den Freunden weggeführt; nur Magdalena

bleibt, ihrer Trauer hingegeben, sitzen. Aber wie merkwürdig, daß sie uns im Rücken gezeigt wird, so daß wir ihren Schmerz nur erraten, nicht sehen. Und um uns ganz zu beruhigen: der weite Blick auf die allem Erdenleid enthobene Schönheit der Alpenlandschaft. Der Gegensatz zu den Kreuzigungsbildern Grünewalds ist der vollkommenste, der sich denken läßt. Überhaupt hat Altdorfer, je mehr er fortschreitet, um so mehr vom Grellen und Gräßlichen, dem er auf seinen früheren Stichen noch den unvermeidlichen Tribut gezahlt hatte, sich abgewendet. — Die Geburt Mariens (Abb. 110). Etwas Freieres gegenüber der Konvention gibt es in der ganzen Zeit, gibt es vor Rembrandt nicht. Ganz sachwidrig, aber von merkwürdiger poetischer Wirkung ist die Verlegung der Szene in einen hohen Dom. (Über die Maße einer bürgerlichen Stube war schon Dürer hinausgegangen.) Um die Pfeiler schlingen ungezählte kleine Engel einen Reigentanz, wie ein lebendiger Kronleuchter; ein größerer Engel, das Rauchfaß schwingend, schwebt herab. Hier ist die Anknüpfung an Dürer handgreiflich. Als Beispiel der Fortbildung eines gegebenen Gedankenkeims ist diese Komposition ebenso lehrreich, wie sie reizvoll an sich ist. Das architektonische Detail hat manches Renaissancemäßige aufgenommen, aber das Raumgefühl in der Wahl des schrägen Durchblicks ist musterhaft spätgotisch. — Die Heilige Nacht (Abb. 105). Das verfallene Gemäuer, in dem Maria und Joseph untergeschlupft sind, ist an sich reizlos, der romantische Zauber der Szene wird allein durch die Beleuchtung bewirkt; sie ist eine doppelte; im Innern strahlt sie vom Neugeborenen aus, vom nächtlichen Himmel her wirft der Stern von Bethlehem, der groß wie eine feurige Sonne geworden ist, seine scharfen Streiflichter über die Ruine. Alles höchst wunderbar, aber lediglich poetisch gesehen, nicht andachterweckend im alten Sinn. — Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Abb. 106). Es ist beinahe auffallend, daß Altdorfer, der Waldfreund, die Wanderung selbst nicht geschildert hat. Dafür mehrmals die seit Dürers Marienleben beliebt gewordene Familienszene der Ruhe auf der Flucht. Das kleine Berliner Bild von 1510 trägt die Inschrift (in deutscher Übersetzung): »Albrecht Altorffer, Maler von Regensburg, brachte zum Heil seiner Seele dies Weihgeschenk Dir dar, göttliche Maria, aus gläubigem Herzen.« Das Spielerische und Träumerische in seinem Wesen zeigt sich hier in ganzer Liebenswürdigkeit. Die Flüchtlinge haben sich an einem kunstreichen Brunnen (bereits in Renaissanceformen) niedergelassen. Joseph, in kühner Überschneidung seiner Figur durch den Rahmen, bringt Kirschen herbei. Maria greift lässig mit der linken Hand nach ihnen, während ihre ganze Aufmerksamkeit doch nach der andern Seite gerichtet ist, dem Christkinde zu, das sich über den Rand der Brunnenschale legt, um einem ins Wasser gefallenen Engelchen zu helfen; wie ein Schwarm Tauben sind diese Geschöpfchen hier niedergefallen; andere klettern an der Brunnensäule

empor und schmücken sie mit Kränzen. Der Hintergrund mit dem Ufer eines Alpensees, an sich herrlich, bringt eine gewisse Unruhe in das Bild, ein Fehler, von dem sich der Künstler später befreite.

In dem neuen Gesicht, das die deutsche Malerei seit der Jahrhundertwende zeigte, war die Freude an der landschaftlichen Natur ein bedeutender Zug. Sie meldet sich gleichzeitig auch anderswo, zumal in Flandern und Venedig; so innig und ernstlich, wie bei den deutschen Malern und Zeichnern war sie nirgendwo. Zusammenstimmung, nicht bloß äußere Koordination von Landschaft und Figuren, hatten, jeder in besonderer Weise, Dürer und Grünewald erreicht; immerhin noch mit stärkerer Betonung des Figürlichen; Altdorfer zuerst neigte die Wage auf die andere Seite, indem er das schwerere Gewicht in die Schale der Landschaft legte. Bemerkenswerterweise finden sich schon unter seinen frühesten Bildern Kompositionen dieser Art. Von 1507 ist die Satyrfamilie in Berlin, wenig später St. Georg und der Lindwurm in München (Abb. 109). Für die Darstellung des gefährlichen Abenteuers zeigt der Maler gar kein Interesse; das von einem Streiflicht getroffene weiße Roß hat allein die Bedeutung eines malerischen Akzentes; der Maßstab ist ganz klein genommen, um die Mächtigkeit des Baumwuchses zu heben; ein zweiter, antwortender Akzent liegt auf dem schmalen Ausblick in die Ferne; das Laubdach, durch das kein Sonnenstrahl dringt, ist klar in den Massen gegliedert, doch ohne Kleinlichkeit; die verzauberte Stille dieser Waldesnacht atmet eine Poesie, die nur ein Deutscher entdecken konnte. — Von hier ist ein kurzer Schritt nur zur reinen, sich selbst genügenden Landschaft ohne Staffage. Außer einer kleinen Tafel (in München) hat sich eine ganze Reihe radierter Landschaften erhalten. Über die »zusammengeleimte« Landschaft der Niederländer ist Altdorfer weit hinaus; er kennt auch nicht die objektive Beobachtungsschärfe Dürers, so wenig wie das mystisch-pathetische Naturerleben Grünewalds, es ist die schlichte Wirklichkeit der heimischen Landschaft, des engen Donautals unterhalb Passau und das Vorland der Ostalpen, die er mit dem ganzen Reiz der zufälligen malerischen Momente wiedergibt und mit innigem Wohlgefühl durchdringt. Dann aber hat er noch eine große Entdeckung gemacht: das Leben der Luft. Mächtige Wolkengebilde linear und plastisch zu stilisieren hat er der Griffelkunst Dürers überlassen; seine Domäne ist die im hohen Himmelsraum zart verschwebende, zierlich gekräuselte Zirruswolke. Meistens gibt er den Beleuchtungszustand eines heiteren Sommertages, wie er zu der die heroische Steigerung vermeidenden Struktur des Geländes am besten paßt. Er kennt aber auch die Stunden der feierlichen Pracht. In dieser Hinsicht ist die Alexanderschlacht (München, Abb. 113) ein wundersames Bild, wie es keines wieder gibt, in den Einzelheiten durchaus natürlich, im Gesamteindruck hoch phantastisch. Der Horizont ist ausnahmsweise hoch genommen; vorn das Gewühl

der ineinander verkeilten Heerhaufen, mit tausend aufs genaueste ausgeführten Einzelheiten; dann ein weiter Ausblick über buchtenreiche Seen; darüber, wie eine zweite Schlacht, wogende Wolken, deren Ränder die untergehende Sonne mit Glut übergießt. — Maria in der Glorie (Abb. 111). Im Grunde hat Altdorfer hier dasselbe dargestellt wie Raphael in der Madonna di Foligno und der Sistina: die Gottesmutter aus dem offenen Himmel heranschwebend und die Erde zu ihren Füßen segnend. Wir möchten durch diesen Vergleich den volkstümlichen deutschen Maler nicht drücken; was seiner und seiner Umgebung Gefühlsweise erreichbar war, hat er ganz herrlich gestaltet. Das 15. Jahrhundert hatte in der harten Bemühung um das, was es für Wahrheit hielt, die transzendente Welt fahren lassen. Das sechzehnte sehnte sich wieder nach ihr zurück, indem es sich zutraute, mit neuen Mitteln der Darstellungskunst sie glaubhaft zu machen. In den Anfängen des Realismus hatte ein Kölner, der noch mit einem Fuß im Mittelalter stand, an demselben Thema sich versucht (Bd. II, Abb. 469). Der Vergleich ist ungemein lehrreich, er zeigt handgreiflich das Verfehlte des Kompromisses. Jede Raumanschauung fehlt. Das Auge läßt sich nicht überreden, daß es eine im Überirdischen schwebende Gestalt wirklich vor sich sieht. Altdorfer hat es erreicht. Tief unter uns liegt die Erde in sanft verdämmernder Ferne. Die ungeheure Wölbung des Firmaments reißt sich auf, und der Glanz von Gottes Herrlichkeit bricht hervor in unergründlichen Fluten zitternden Lichtes. Maria am vorderen Rande der Wolke ist uns ganz nahe gerückt; keine Gestalt von raphaelischer Formengröße, doch huldvoll und selig, wie sie in der Volksphantasie lebt. Der Chor der musizierenden, Hosianna rufenden Engel, die entferntesten wie Mücken im Lichte tanzend, könnte nicht reizender sein. Echt deutsch ist es, daß auch die humoristische Note nicht fehlt, besonders schalkhaft in dem kindlichen Eifer, mit dem oben die beiden Bübchen mit der Krone herbeieilen. Sie waren zudem nötig als malerisches Ausdrucksmittel für die Raumdistanz. Den irdischen Maßstab gibt unten die Alpenlandschaft: sozusagen »der Abgesang zu dem Hymnus der Hauptdarstellung«. — Wird die Frage gestellt, durch welche zeitgenössische Anregungen Altdorfer auf dieses für ihn einzigartige Bild geführt sein könnte, so muß man zuerst an Dürers »Großes Glück« und den Landauerschen Dreifaltigkeitsaltar denken: hier wie dort eine Lufterscheinung über einer großen, tiefen Landschaft am unteren Rande. Dürers Schüler, wie man früher geglaubt hat, war Altdorfer nicht, doch hat er ihn spätestens 1515 persönlich kennengelernt, in welchem Jahre Dürer ihn zur Mitarbeit am Gebetbuch des Kaisers heranzog.

Unter denen, die sich an Altdorfer bildeten, ist Wolf Huber in Passau eine Persönlichkeit von eigener Bedeutung. Von seinen feurigen Holz-

schnitten gibt Abb. 114 eine Vorstellung. Als Maler schlug er später Wege ein, die zu einer dem italienischen Frühbarock ähnlichen Entwicklung hätten führen können (Abb. 112). Doch waren es nur Ansätze. — Eine andere von Altdorfer ausgehende Gruppe kultivierte die reine Landschaft. Diese Künstler malen nicht, arbeiten nur für den Holzschnitt und die Radierung. Der anziehendste ist der Meister HWG, nur durch wenige Blätter vertreten. Die beiden Nürnberger Augustin Hirschvogel (1504†—1553) und Lautensack (1524—1563) verfallen trotz äußerlichen Reichtums der Einfälle dem Manierismus. Sie zeigen die kaum der Kunst eroberte neue Gattung schon in Entartung, stehen übrigens schon jenseits unserer Epoche.

Ohne Frage ist es schwer, die sehr aparte Erscheinung Altdorfers und der Donauschule historisch zu erklären. Voraussetzungslos war sie selbstverständlich nicht. Läge die Sache so, wie im Mittelalter oft, wo wir von den Künstlern nichts wissen und nur ihre Werke in Vergleich bringen können, so würde man leicht so konstruieren: Altdorfer müsse im Dunstkreis Grünewalds gestanden und die entscheidende Inspiration von den zwei Tafeln des Isenheimer Altars, der »Heiligen Nacht« und dem »Besuch der Einsiedler« empfangen haben. Und in der Tat ist das auch behauptet worden. Aber sicher irrig. Alle äußeren Anhaltspunkte für eine solche Annahme fehlen, die Chronologie spricht direkt dagegen. Altdorfer war in den Grundzügen seiner Kunst schon fertig, als der Isenheimer Altar noch gar nicht gemalt war. Dennoch und trotz der gänzlich verschiedenen Artung der Persönlichkeiten besteht in der malerischen Anschauung eine wesentliche Übereinstimmung: darin, daß beide sich den Menschen nur als eingebettet in das Gesamtleben der Natur vorstellen können; und nach der stofflichen Seite in dem, was wir kurz das »Romantische« nennen. Diese Stimmung nun hat bei Grünewald und Altdorfer ihren reinsten, stärksten Ausdruck gefunden, aber keineswegs war sie auf diese und ihren engeren Kreis beschränkt. Der junge Dürer hat ihr einen reichlichen Zoll gezahlt, wenn auch niemals völlig sich von ihr beherrschen lassen; wir werden sie bei Cranach wiederfinden; selbst die Augsburger haben sich ihrer nicht ganz erwehrt. Und sehen wir weiter zurück, so können wir erste, schüchterne Regungen eines romantischen Naturgefühls schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bemerken: im Frankfurter Paradiesgärtlein, in der Solothurner Maria in den Erdbeeren, bei Lukas Moser, am entschiedensten beim sogenannten Meister Franke, gelegentlich auch bei Stephan Lochner; dazu die vielfältigen Analogien im Volkslied. Diese Poetisierung der Wirklichkeit unterscheidet sich ebenso von dem ins Jenseits schreitenden Idealismus des Mittelalters, wie von dem harten, platten Realismus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Das 16. brachte die Romantik wieder ans Licht, und wundervoll war sie im

Stillen herangewachsen. Wenn die heutigen Freunde Altdorfers sich durch ihn an Schwind und Eichendorff erinnert fühlen, so kann man das wohl verstehen. Es bleibt aber der große Unterschied, daß die Romantik des 19. Jahrhunderts eine abgeleitete, die des 16. Jahrhunderts eine ursprüngliche war.

Lucas Cranach.

(Abb. 117— 129.)

Wir sehen in ihm ein großes Talent in frühzeitigen Stillstand und bald auch Rückgang verfallen. Er ist darin das genaue Gegenteil von Dürer, der »immer strebend sich bemühte« bis ans Ende, auch bei sinkender Kraft noch immer wuchs. Bei Cranach war die rückläufige Entwicklung nicht Folge einer Erschöpfung des Talents, sondern einer Schwäche des Charakters. Wir müssen ihn uns vorstellen als eine schmiegsame, ungemein anregbare, aber auch der Anregung bedürftige Persönlichkeit, sehr fähig, einer ihm entgegengebrachten Stimmung Ausdruck zu verleihen, unfähig, sie selbst zu erzeugen. Es wurde ihm nur zu leicht, sich seiner jeweiligen Umgebung geistig anzupassen. Dadurch wurde die Versetzung auf den — verglichen mit Oberdeutschland, von wo er kam — künstlerisch sterilen Boden von Wittenberg sein Unglück und wurde es doppelt, weil mit dem Sinken seiner Leistungen seine äußeren Erfolge stiegen. Durch die Verwahrlosung seines Talents wurde sein bürgerlicher Charakter nicht in Mitleidenschaft gezogen. Er genoß bei seinen Mitbürgern ein wohlverdientes Ansehen, die Freundschaft Luthers und Melanchthons, das Vertrauen seines kurfürstlichen Herrn, dem er nach der Schlacht bei Mühlberg in rührender Treue, seinen 78 Jahren zum Trotz, in die Gefangenschaft folgte. Die Kehrseite dieser liebenswürdigen menschlichen Eigenschaften war das allzu gefällige Eingehen auf die in Sachsen vorgefundene Rückständigkeit des Geschmacks. Von den bedeutenden Leistungen seiner Jugend, die lange vergessen waren, hat erst die jüngste Zeit einige Bruchstücke wieder entdeckt. Sie zeigen ihn mit vollen Segeln im Fahrwasser der Romantik, welches der Grund ist, ihn an dieser Stelle unserer Darstellung einzuordnen.

Der Name Cranach ist die orthographische Variante des heute Kronach geschriebenen Namens seiner im bischöflich bambergischen Territorium gelegenen Vaterstadt. Dort wurde er 1472 geboren, also ein Jahr später als Dürer. Von seinen Anfängen wissen wir nichts. Für uns sichtbar wird er zuerst als 30jähriger. 1502 malte er eine Kreuzigung für das Schottenkloster in Wien, 1503 ein Bildnis des Professors Reuß an der Wiener Universität und im selben Jahr für das Kloster Attel bei Wasserburg am Inn eine zweite Kreuzigung (München). Dann 1504 eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Berlin). Dazu zwei Holzschnitte,

die wiederum die Kreuzigung zum Gegenstand haben. Diese Werke zeigen Cranach mitten im Sturm und Drang, der seit der Jahrhundertwende die oberdeutsche Künstlerjugend ergriffen hatte, und ihn als einen ihrer ersten und kühnsten Vorkämpfer. Nicht weniges erinnert sowohl an Grünewald wie an Altdorfer, aber schon die Chronologie schließt den Gedanken an Beeinflussung von dieser Seite aus. Sucht man nach Anknüpfung an Älteres, so kann an die wilden Naturalisten der Münchner Schule, an Mäleßkircher und Pollak gedacht werden, auch die frühen Holzschnitte Dürers werden ihm schwerlich unbekannt geblieben sein. Doch mit solchen einzelnen Hinweisen ist wenig getan. Wenn drei scharf ausgeprägte, dabei unter sich in keiner Berührung stehende Individualitäten, wie Grünewald, Altdorfer und Cranach, in der gleichen Richtung zusammentreffen, so muß man auf eine weite Verbreitung der Keime dieser neuen Gesinnung schließen. Nun zeigen die oben genannten, für uns frühesten Werke Cranachs ihn in einer rapiden Entwicklung. Besäßen wir nicht die festen Datierungen, so würden wir zwischen der Wiener Kreuzigung von 1502 und der Münchner von 1503 eine beträchtliche Zeitspanne vermuten. Auf der ersten (sowie den gleichartigen Holzschnitten) rüttelt das wilde Ungestüm der Einzelform noch vergeblich an den Schranken einer altertümlich befangenen Bildform; auf der zweiten ist mit einem gewaltigen Satz der Boden einer neuen, freieren Welt erreicht. Um mehr als bloß die Bildform handelt es sich dabei. Jahrhundertelang war in der Darstellung der Kreuzigung die dogmatische Idee in symbolischer Fassung das Herrschende gewesen. Neben dem Gekreuzigten sah man in streng symmetrischer Anordnung Maria und Johannes, dazu etwa noch die allegorischen Figuren der Ecclesia und Synagoge. Allmählich drangen realistisch-historische Momente ein. Das 15. Jahrhundert gab eine große bewegte Menge, zuweilen ein rohes Jahrmarktsgetümmel. Das 16. Jahrhundert ringt sich davon los: man nehme als Beispiel die jüngeren Darstellungen Dürers, dann Burgkmair, Grünewald und, früher noch als sie, Cranach. Aber während Grünewald mit starkem Akzent zur hieratisch-symbolischen Auffassung sich zurückwendet, so gibt Cranach zwar einen in der Erzählung der Evangelien begründeten Moment, doch in einer von innen heraus neu erlebten Vision. Wieviel Wandlungen bisher das Kreuzigungsbild durchgemacht hatte, unangetastet blieb die Stellung des Kreuzes in der Mittelachse des Bildes, was auch der unruhigsten Komposition noch einen Rest von Feierlichkeit bewahrt ließ. Bei Cranach ist das Kreuz Christi an die eine Seite gerückt, die Kreuze der Schächer an die andere, und zwar an den äußersten Rand, so daß sie in der Grundrißstellung ein Dreieck bilden. Zwischen ihnen steht Maria, fest und gehalten zum sterbenden Sohn aufblickend; außer ihr nur Johannes; alle andern Personen sind vom Schauplatz abgetreten. Man bemerkt sofort, daß in der abstrakten Räumlichkeit der alten Dar-

stellungen das Alleinsein von Maria und Johannes einen völlig andern Sinn hatte; zur schaurigen Einsamkeit auf der Schädelstätte wird sie erst hier. Der mimische Ausdruck ist im Vergleich mit Grünewald gebunden, die mächtigste Sprache spricht die Situation als solche. Über der in hellem Sonnenlicht daliegenden Landschaft zu Häupten des Sterbenden wird eine schwarze Wolke mit zerfetzten, gleißenden Rändern vom Stoßwind herangepeitscht — Maria ist in ihrem Schmerz erstarrt, die Natur gerät in Aufruhr.

Das Bild beleuchtet blitzartig die veränderte Lage der Kunst, bei der wir noch einen Augenblick verweilen müssen. Im Mittelalter hatte unbedingt die religiöse Idee den Primat gehabt; die Kunst hatte sich dienend zu ihr zu verhalten — wo es sein mußte, sich ihr zu opfern. Cranach ist nun bei dem Bruch mit der Tradition offenbar nicht von der Frage ausgegangen: wie bringe ich den religiösen Gehalt des Themas besser als bisher zum Ausdruck?, sondern das Bestimmende für ihn war ein neuer malerischer Gedanke. Wahrscheinlich war er sich des Revolutionären in seinem Vorgehen gar nicht bewußt. Das verringert nicht die Bedeutung desselben: in diesem Augenblick war die Kunst neben der Religion autonom geworden. In den, übrigens nicht zahlreichen, Kreuzigungsbildern seiner späteren Jahre fiel er wieder in die ältere Auffassung zurück, und es ist merkwürdig genug, daß es gerade in der reformatorischen Atmosphäre von Wittenberg geschah. Die sehr zusammengesetzten Ursachen können hier nicht erörtert werden.

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Abb. 118). Diese Szene (die von der Reise durch die Wüste auf dem Rücken des Saumtieres zu unterscheiden ist) wurde von der Frühzeit des 16. Jahrhunderts mit besonderer Liebe ausgebildet. Vielleicht war Cranach der erste, der sie als gesondertes Gemälde behandelt hat und, wie man sieht, nicht im Sinn eines Andachtsbildes. Das 16. Jahrhundert entband nicht nur die leidenschaftlichen und heroischen Gefühle, es liebte auch das Idyllische. Die »Ruhe auf der Flucht« ordnet sich dem neuen Gattungsbegriff der »Heiligen Familie« ein. So, wie sie von den Deutschen dargestellt wird, unterscheidet sie sich in der Tonart ebenso von den idealen Konstruktionen Lionardos und Raphaels, wie von der Holzhackerfamilie und verwandten Darstellungen Rembrandts. Zu ihm gehört (man vergleiche Dürer und Altdorfer Abb. 29 und 106) ein um das Christkind sich scharender Engelschor, der aber nicht kommt, es anzubeten, wie in der Weihnachtsszene, sondern um mit ihm zu spielen. Einer bringt einen eben gefangenen Vogel, ein anderer schöpft Wasser aus dem vom Felsen herabrieselnden Quell, die größeren haben sich frisch vom Strauch Schalmeien geschnitzt. Bei Dürer haben die Flüchtlinge in einem Burghof, bei Altdorfer bei einem Brunnen an der Straße Rast gemacht; Cranach verlegt die Szene in die freie Natur, auf eine Heide mit zerstreuten Bäumen.

Die verwetterte Tanne, die Birken und jungen Föhren sind vorzüglich individualisiert. Es ist die erste »intime« Landschaft, nach dem Maßstab des herrschenden Durchschnittsgeschmacks uninteressiert; Dürer hatte es zwar schon etwas früher, aber nur sozusagen unter Ausschluß der Öffentlichkeit sich erlaubt. Wäre nicht die energische, leuchtende Färbung da, auf den einfachen Kontrast von Rot und Grün gestimmt, und die irgendwie mit Dürer zusammenhängende feste tektonische Struktur, so würde man sagen können: dies Bild ist ein Altdorfer vor Altdorfer.

Dasselbe Datum 1504 trägt eine Zeichnung mit einem Liebespaar am Waldrande (Abb. 122). Es ist kein vorläufiger Einfall, sondern eine ausgereifte Komposition, der zur Umwandlung in Gemälde oder Stich nur der Besteller fehlte. Die Szene deckt sich mit einem beliebten Volksliedmotiv. Auch die Stecher hatten sich ihrer frühzeitig bemächtigt. Aber wie steif erscheint in ihrer Wiedergabe Dürer gegen das vibrierende Empfindungsleben Cranachs. Die Verschmelzung mit der Landschaft ist vielleicht noch um einen Grad intimer als auf dem Fluchtbilde.

Voll Erwartung stellen wir die Frage: Wie wird dieser poesievolle, feinnervige und kühne Romantiker sich weiterentwickeln?

Noch im selben Jahre 1504 finden wir ihn in Wittenberg, wo er von nun ab 46 Jahre lang eine ausgedehnte Tätigkeit entfaltet hat. Aber sein künstlerischer Aufstieg war zu Ende. Etwa ein Jahrzehnt noch hielt er sich in guten Augenblicken auf der erreichten Höhe, dann versank seine Kunst gemächlich in »Brauch«, dem zu entfliehen ein Dürer immer aufs höchste sich anstrengte. Auch der jüngste, sehr apologetisch gestimmte Biograph Cranachs findet es »psychologisch nahezu unbegreiflich«, wie schnell und wie leichten Herzens er in Wittenberg seine bisherigen Errungenschaften wieder preisgab. Man sieht daraus, daß die große Forderung des neuen Jahrhunderts, das Selbstbestimmungsrecht des Individuums, noch nicht allgemein anerkannt war. Cranach muß gefühlt haben, daß die Bedingung seines Gedeihens in Sachsen die Anpassung an den vorgefundenen Durchschnittsgeschmack war. Die sächsisch-thüringischen Lokalschulen — die beste war die Leipziger — sind bis jetzt wohl etwas zu gering geschätzt worden. Allein sie waren, verglichen mit den oberdeutschen, altertümlich befangen. Wenn der Kurfürst fremde Kunstwerke erwarb und gelegentlich einen niederländischen und sogar einen italienischen Maler an seinen Hof zog, so blieb doch die tiefere Wirkung aus. In Sachsen der Erste zu sein, wurde Cranach allzu leicht gemacht. Der Professor Christoph Scheurl pries ihn in einer akademischen Prunkrede als den zweitgrößten Maler Deutschlands nächst dem »unvergleichlichen« Albrecht Dürer. Die sächsischen Fürsten überhäuften ihn mit Aufträgen. Es ist von Wandgemälden für ihre Schlösser die Rede, wie es scheint, auf Leinwand gemalte Dekorationen als Ersatz für gewirkte Tapeten. Auch von Cranachs Tafelbildern aus dieser Epoche

ist das meiste verschollen. Der in der Dresdener Galerie aufbewahrte Katharinenaltar von 1506 (die Flügel in der Sammlung Speck von Sternburg in Lützschena) kann als Beispiel dienen. Cranach ist hier auf die gesicherte Bahn des kirchlichen Repräsentationsbildes zurückgekehrt. Es ist eine stückweise zusammengebaute Komposition, überfüllt und alles am vorderen Bildrand zusammengedrängt, viele hübsche Köpfe, aber kein linearer Zusammenhang. Dasselbe gilt von der Tafel mit den vierzehn Nothelfern in Torgau. Am längsten hält sich die Erinnerung an seine im Bereich des »Donaustils« zugebrachten Jahre frisch in seinen Holzschnitten. Wer nur seine kleinen, sauber gemalten Tafeln mit ihren netten Figürchen kennt, findet sich hier überrascht durch eine Frische und Größe der Gestaltung, die ihm seinen Platz unter den ersten Meistern des Holzschnitts sichert. Im Jahre 1508 hat Cranach den umfangreichen Auftrag für das Wittenberger Heiltumsbuch erledigt, von 1509 sind mehrere Meisterschnitte. In dieselbe Zeit fallen seine ersten Versuche im Kupferstich, in dem er es bis zu voller Beherrschung der Technik freilich nicht brachte. Der Stich mit der Büste des hl. Chrysostomus und der Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus zeigen ihn zum letztenmal in seiner Stärke als Landschafter. Er wäre durch seine Begabung berufen gewesen, neben Dürer und Altdorfer ein Bahnbrecher auf diesem Gebiete zu werden, in der einschläfernden Atmosphäre seiner Wittenberger Vielgeschäftigkeit verdarb sehr bald auch dieser Trieb.

Das Jahr 1509 wurde noch aus einem andern Grunde für Cranach bedeutungsvoll. Es eröffnete ihm zum erstenmal den Blick auf die Renaissance. In seinen oberdeutschen, romantischen Jugendjahren hatte er sie noch nicht beachtet. Jetzt geschah es auf einer Reise nach Flandern, die er im Auftrage seines fürstlichen Herren (wohl zum Zweck von Kunstankäufen) unternahm. Was er dort im Kreise der Quinten Massys und Mabuse gesehen, schlug sich in dem für Torgau gemalten Sippenaltar nieder (jetzt in Frankfurt a. M.). Wäre nicht seine volle Inschrift auf dem Bilde, man würde es ihm nicht zutrauen: Von der quälenden Enge seiner früheren Wittenberger Bilder hat er sich ganz befreit; die räumliche Anordnung ist klar und weit und der Aufbau rhythmisch klangvoll. Er mochte glauben, schon im Besitz des Geheimnisses der antikischen Art zu sein. So weit war er freilich noch nicht. Aber es bleibt doch erstaunlich, wieviel von dem äußeren Sichgeben der Renaissance in der kurzen Zeit und bei einer Kenntnis aus zweiter Hand er sich anzueignen vermocht hat. — Ein Klang aus dem Süden ist noch aus einem zweiten Bilde dieses fruchtbaren Jahres 1509 zu hören, aus der Venus der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 125). Wieder müssen wir erstaunen. Es ist Cranachs erster Versuch in der Darstellung des schleierlosen Frauenleibes — und gleich lebensgroß! Es liegt etwas Berückendes in der düsteren Schönheit dieser nichts weniger als unbefangenen Zauberin. Dürer war tiefer in

den rhythmischen Bau eingedrungen, den Reiz der sanft schwellenden Oberfläche hat Cranach stärker empfunden. Es vergingen viele Jahre, bis er wieder auf das Nackte zurückkam. Dann allerdings, als die humanistische Schulgelehrsamkeit den Geschmack des Publikums dazu erzogen hatte, gingen die nackten Figürchen, die bald Venus, bald Eva, bald Lucretia, bald Diana heißen, zu Dutzenden aus seiner Werkstatt hervor (Abb. 124 u. 126). Der Renaissancehauch ist ganz verflogen und die Natur nur sehr oberflächlich angesehen. Diese blassen, blutlosen, gezierten Püppchen sind vielmehr letzte Ausläufer des spätgotischen Rokoko ganz treffend genannt worden. Weniger kecke Besteller begnügten sich schon mit der Halbfigur einer Judith (Abb. 127).

Es ist wichtig, festzustellen, daß die Verflachung von Cranachs Stil schon vor der Reformation begonnen hat. Die Reformation hat sie allerdings beschleunigt. Luther war zwar kein Savonarola, veranstaltete keine Verbrennung der Eitelkeiten, auf deren Scheiterhaufen die Bilder zuoberst lagen, und Cranach war nicht wie Botticelli und Fra Bartolomeo, die in einem Paroxysmus der Askese für eine Weile der Kunst ganz absagten. Aber er mußte es doch bald erfahren, nicht nur, daß eine Hauptquelle der bisherigen Aufträge zu fließen aufhörte, sondern daß die ganze Atmosphäre sich ungünstig veränderte: ganz andere Fragen als die der Kunst beherrschten in Wittenberg die Geister. Und Cranach, der überzeugte Anhänger der neuen Lehre, merkte das auch an sich selbst. Doch als tüchtiger Bürger fand er sich in die Lage. 1520 kaufte er eine Apotheke, 1523 einen Buch- und Papierladen, auch der öffentliche Dienst beanspruchte ihn, wiederholt war er Ratsherr und schließlich Bürgermeister. Seine Malerwerkstatt lieferte, was man zum häuslichen Schmuck begehrte, kleine Bildchen frommen oder auch unfrommen Inhalts, aber auch Wappen und Pferdedecken für Turniere und noch geringere Anstreicherarbeiten. Eine scharfe Unterscheidung zwischen eigenhändigen und Werkstattsarbeiten ist schon als Fragestellung nicht möglich; das bekannte Zeichen der geflügelten Schlange ist nur Unternehmermarke. Porträts der Männer des Tages, Luthers, Melanchthons, Bugenhagens, der kurfürstlichen Familie waren eine gangbare Ware (Abb. 128 u. 129). Es ist dringend nötig, zwischen seinen Naturaufnahmen und den Werkstattherrichtungen zu unterscheiden. Die ersteren, klar und einfach in der Form, wenn auch schon nicht ganz frei von gewohnheitsmäßigen Zügen, geben den Kopf allein; danach wurde, oft erst nach Jahren, in der Werkstatt das eigentliche Gemälde ausgeführt, wobei schon die Gesichtszüge trockener und schematischer werden und oft die prunkvolle, malerisch ohne Reiz behandelte Kleidung das Hauptanliegen wurde. Von seinen Lutherporträts, deren Zahl ein Zeitgenosse auf »tausend« angibt, ist nur ein sehr kleiner Teil nach dem Leben gezeichnet, vielleicht keines nach dem Leben gemalt. Der mächtige Kupferstich von 1521 (Abb. 3) gibt eine vernichtende

Kritik fast aller übrigen. Hier hat ihn die große Persönlichkeit und der große Moment über sich selbst erhoben. Intimer und tiefer ist das kleine Rundbild in der Wittenberger Lutherhalle. Seine Melanchthonbildnisse mögen an Modellähnlichkeit nichts zu wünschen lassen; das Wesen des Mannes zu erfassen, wie Dürer es tat, hat er nicht versucht.

Bemerken wir noch, daß man gegenüber dem Vorstellungskreise der alten Kirche in Wittenberg durchaus tolerant war. Cranach hat für die Bischöfe von Eichstätt (Abb. 123), Naumburg und in größerer Menge für den Kardinal Albrecht von Brandenburg Kirchenbilder gemalt, die allen altkirchlichen Ansprüchen genügten. War es nur seine Schuld, daß er dem protestantischen Ideenkreise, so sehr er in ihm lebte, künstlerisch doch nichts abzugewinnen vermocht hat? Über einige spitzfindige Allegorien kam er nicht hinaus. Wärmeres Leben besitzt nur das Altarbild der Hauptkirche in Weimar, von ihm eigenhändig gemalt in seinem letzten Lebensjahr, als er seinen kurfürstlichen Herrn dorthin in die Gefangenschaft begleitete. Es ist in der Bildform viel altkirchlicher als die ein halbes Jahrhundert ältere Kreuzigung aus Attel. Nur gegenständlich neue Figuren sind in das alte Bildschema eingefügt. Rechts vom Kreuze, wo früher Maria stand, steht der Auferstandene als Sieger über Teufel und Tod, links, von einem Strahl des erlösenden Blutes getroffen, der Maler selbst zwischen Johannes dem Täufer und Martin Luther. Der 80jährige hat dies Bekenntnisbild noch mit vollkommen fester Hand gemalt und besser als sehr vieles, was sonst seinen Namen trägt. Es ist klar protestantisch gedacht, wie hier der einzelne Mensch ohne kirchliche Vermittlung der erlösenden Gnade gewiß wird — nicht minder klar, daß aus diesem Gedankenkreise heraus eine neue kirchliche Kunst nicht geschaffen werden konnte.

Drittes Kapitel.

Augsburg, die Holbeins und der Klassizismus.

Die künstlerische Begabung der Schwaben ist geschichtlich zu keinem geschlossenen Ausdruck gelangt. Gerade seine höchstbegabten Söhne hat der schwäbische Stamm dem Ausland abgetreten. Die Parler machten ihr Glück in Böhmen; Ulrich Ensinger verließ das Ulmer Münster, um den Turm des Straßburgers zu bauen; Konrad Witz ging an Basel und Genf, Stephan Lochner an Köln verloren; Martin Schongauer und Hans Baldung sind von schwäbischen Eltern im Elsaß geboren; das größte künstlerische Genie des Stammes, Holbein, hat der Heimat noch als halber Knabe den Rücken gekehrt — und wir dürfen in diesem Zusammenhang noch daran erinnern, daß Mozart nur durch Zufall in Salzburg auf die Welt gekommen ist, vom Vater her aber, wie Holbein, ein Augsburger war. Das Kunstleben Schwabens litt am Mangel eines Mittelpunkts. Im Mittelalter hatten, doch nur bis zu einem gewissen Grade, Konstanz und Augsburg, die schwäbischen Bischofsitze, dafür gelten können. Im 15. Jahrhundert war Ulm hervorgetreten, doch fehlt viel daran, daß ulmische und schwäbische Kunst eins wären.

Um die Wende zum 16. Jahrhundert nun trat Augsburg an die Spitze. Es wurde der Hochsitz der Frührenaissance. Welche historische Konstellation dazu führte, ist leicht zu verstehen: damals war die Blütezeit des Handels mit Venedig. Die 1509 begonnene, 1518 vollendete Kapelle der Fugger bei St. Anna ist das erste in Renaissanceformen gebaute und geschmückte Architekturwerk auf deutschem Boden. Kaiser Maximilian hat sich in keiner andern Stadt außerhalb seiner Erblande so oft und gern aufgehalten, weshalb ihn der König von Frankreich spottend den Bürgermeister von Augsburg nannte. Ihm gefiel der Zusatz italienischer Formkultur, mit dem der Patriziat die Pracht seiner Feste veredelte.

Aber der Verkehr mit Venedig machte es nicht allein. Es liegt im künstlerischen Naturell der Schwaben ein der sanften und zugleich gebundenen Schönheit der Renaissance wahlverwandter Zug. Wir können ihn in der Dichtkunst herab bis auf Hölderlin und Mörike verfolgen,

sogar Uhland ist in der Form Klassiker. Unter den bedeutenden deutschen Malern im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert waren die Schwaben Zeitblom und der ältere Holbein die einzigen, die sich von der romantisch-barocken Strömung nicht ergreifen ließen. Bei den Plastikern ist es ebenso. Von einem Veit Stoß führt kein Weg zur Renaissance, wohl aber können wir uns vorstellen, daß der Meister des Blaubeurer Altars oder des Mörlin-Epitaphs in Augsburg ihn gefunden hätte.

Holbein der Ältere.

(Abb. 130—135.)

Er muß einige Jahre älter gewesen sein als Dürer. Seine Bilder aus den 90er Jahren zeigen eine offenkundige Abkehr von dem bis dahin herrschend gewesenen Realismus niederländischer Observanz: keine Landschaft, kein Interesse an den intimen Reizen der Oberfläche, die Anlage unräumlich, die die Fläche dicht besetzenden Figuren vor dunklem Grunde. Durch dies Fallenlassen der von der letzten Generation am meisten geschätzten Errungenschaften wirken sie geradezu altertümlich. In Holbeins weiterer Entwicklung bildet der 1501 in Frankfurt für die Dominikaner ausgeführte Passionsaltar eine merkwürdige Episode. Man erkennt ihn nicht wieder. Eine starke, helle Farbigkeit und gewaltsame Bewegtheit ist an die Stelle der früheren Gelassenheit getreten. Offenbar ist hier Holbein in dieselbe uns freilich nicht näher bekannte romantisch-barocke Sphäre hineingeraten, die die Prämisse für die Kunst Grünewalds war. Eine dauernde Bedeutung hat sie für ihn nicht gehabt. Die Bilder des nächsten Jahrzehnts zeigen als sein wahres Element das spätgotische Rokoko. Er machte sich an die Fortsetzung der Basilikenbilder. Mit ihnen hat es folgende Bewandtnis. Das Katharinenkloster in Augsburg besaß das päpstliche Privileg zur Gewährung eines Ablasses, der dem Besuch der »sieben Kirchen« Roms gleichwertig sein sollte, was den Gedanken eingab, den 1496 begonnenen neuen Kreuzgang mit Bildern zu schmücken, auf denen die Legenden der Titelheiligen jener römischen Hauptkirchen dargestellt werden sollten. Es ist bezeichnend, daß sie nicht als Fresken, sondern als in die Wand eingelassene Holztafeln ausgeführt wurden. Vergleicht man die Paulsbasilika von 1504 mit den im selben Jahre gemalten Bildern Dürers und Cranachs, dem Paumgärtnerschen Altar und der Kreuzigung für Attel, so erweist sich, daß Holbein noch diesseits des Grenzflusses stand, den jene schon überschritten hatten. Im dritten Jahrzehnt wurde er, keineswegs der erste in Augsburg, von der Renaissancewelle ergriffen. Sein glückliches Naturell machte es ihm leicht, sich ihr hinzugeben. Aber in die Tiefe zu tauchen, war nicht seine Sache. Er war kein Bahnbrecher. Der Sebastiansaltar (jetzt in München) von 1516 ist, wo nicht im Hauptbilde, so doch in den

Flügeln (Abb. 131—132) eine der glücklichsten Verschmelzungen der alten mit der neuen Form. Man wird nicht sagen können, daß die deutsche Seite dabei zu kurz gekommen sei. — Eine wichtige Seite seines Talentes ist aber öffentlich gar nicht zu Wort gekommen. Seine Porträtstudien, schlichte Silberstiftzeichnungen, zeigen eine außerordentliche Begabung, in Reduktion auf wenige entscheidende Züge das Wesentliche einer Individualität zu erfassen (Abb. 134). Daß er noch keine Aufträge für Porträts als selbständige Bildtafeln finden konnte, ist in dieser für italienische Sitte sonst so empfänglichen Stadt doppelt auffallend. Dafür hielt er sich auf seinen Kirchenbildern schadlos. Selbst das große Glasgemälde in Eichstätt birgt unter dem Schutzmantel der Madonna eine ganze Versammlung porträtmäßig gefaßter Menschen, einzelne sogar mit fast karikaturistischer Zuspitzung (Abb. 133).

Wie es scheint, haben zerrüttete bürgerliche Verhältnisse ihn aus seiner Vaterstadt vertrieben. Wir finden ihn im Elsaß wieder, in Isenheim, wo er 1519 sein letztes, größtes und reichstes Bild malte, den »Brunnen des Lebens« (später nach München in die Sammlung des Kurfürsten Maximilian I. und von dort nach Lissabon gekommen, Abb. 135). Das größte der vielerlei Rätsel, die es aufgibt, ist, daß es im Schatten des Grünewaldaltars entstehen und doch nicht den leisesten Einfluß von ihm widerspiegeln konnte. Fremde Beziehungen sind da, aber sie weisen in ganz andere Richtungen. Eine Zeitlang hat die Stilkritik darin die Arbeit eines in Italien gebildeten Niederländers sehen wollen. Heute wird an der Urheberschaft Holbeins nicht gezweifelt. Es ist eine streng tektonische Komposition. Ganz vorn sieht man den mystischen Brunnen, hinter ihm thront die Muttergottes, sechs weibliche Heilige umgeben sie, im Mittel- und Hintergrunde noch viele andere. Eine solche Fülle weicher Schönheit, wie sie über diese Frauengestalten gleichmäßig ausgebreitet ist, war in Deutschland noch nicht gesehen worden. Den Eindruck festlichen Glanzes vollendet die triumphbogenartige Prachtarchitektur der oberen Hälfte. Die räumliche Anordnung ist von einer bei Holbein noch nicht dagewesenen Freiheit und Luftigkeit. Aber optisch überzeugend ist sie nicht. Zwischen dem oberen und unteren Teil, der Architektur und der Figurengruppe, besteht kein Zusammenhang, außer im Sinne der Flächenordnung. Schon dies weist auf die getrennte Herkunft der Bestandteile hin. Man muß aber bestimmter noch sagen: die Figurengruppe gibt ein damals den Niederländern aus der Schule Gerard Davids geläufiges, auch in Köln aufgenommenes Schema wieder; und der Triumphbogen ist die wörtliche Wiederholung einer, unbekannt von wem, aus Italien nach Augsburg gebrachten (auch vom Bildhauer Hans Daucher benutzten) Komposition. Den Zauber ruhiger Schönheit und sanfter Farbenharmonie jedoch hat Holbein von niemandem entlehnen können, wenn er ihn nicht selbst empfand. Ist nicht aber auch die eigentümliche

Verwendung der Architektur als Krönung eines Hochbildes — die Niederländer kennen sie nicht, wie auch kein Deutscher vorher — Holbeins Gedanke? Hier liegt ein weiteres Rätsel. Denn hierfür gibt es keine Prämissen als nur in Italien (wobei man nicht bloß an Raphaels Sposalizio zu erinnern braucht). Die Behauptung, daß Holbeins Lebensbrunnen nur indirekt mit Italien zusammenhänge, wird sich nicht aufrechterhalten lassen. Vermutungen abzuwägen, wie dieser doppelte und nicht so ganz oberflächliche fremde Einschlag zu erklären wäre, ist hier nicht der Ort. Wir würden wahrscheinlich klarer sehen, wenn sich aus Holbeins letzter Zeit mehr Bilder erhalten hätten als nur dies eine. Es vergingen noch fünf Jahre bis zu seinem Tode, 1524.

Hans Burgkmair.

(Abb. 136—146.)

Den ersten Platz in der Augsburger Frührenaissance, dem Range wie der Zeitfolge nach, nimmt Hans Burgkmair ein. Er wurde geboren 1473 als Sohn eines Malers, von dem wir nur den Namen kennen. Die Etappen seiner Wanderjahre sind dieselben wie bei Dürer: zuerst das Elsaß, wo Schongauer sein Meister war, dann Venedig. Er scheint später noch zweimal dort gewesen zu sein. Daß er die Kunst des Südens in einem weit früheren Lebensalter kennenlernte als Holbein, und daß er sie in ihrem eigenem Lande sah, dies gab ihm von vornherein einen Vorsprung, den jener nie einholte. Aber auch mit Dürer verglichen ist seine Einstellung zur italienischen Kunst eine andere. Nicht mit fester Fragestellung tritt er an sie heran, nicht über ewig gültige Gesetze sucht er Aufschluß in ihr, also nicht mit dem Verstande prüft er sie, um aus ihren für tauglich befundenen Elementen seine eigene neue Kunst sich aufzubauen: sondern, naiver und sinnlicher, empfindet er sie als ein Ganzes, gleichsam als eine zweite, schönere Natur. Sein ein Jahr vor seinem Tode gemaltes Selbstporträt hilft uns, ihn verstehen; aus den weichen Zügen spricht ein feiner, sensibler, vornehmer Geist. Während das Schicksal mit Dürer eigentlich unlogisch verfuhr, als es ihn Italien gerade in der Gestalt Venedigs kennenlehrte, fand sich Burgkmaier in der daseinsfrohen Lagunenstadt wie in seinem eigenen Element. Denn er war ein Vollblut*maler* schon von Natur.

Der erste bedeutende Auftrag, den er erhielt, war 1501 die Petrusbasilika für das Katharinenkloster (Abb. 137). Die venezianische Marmortür an der Kirchenfront bezeugt so sicher wie eine Urkunde, daß ein erster Besuch in Venedig schon hinter ihm lag; auch ohne sie würde man aus der ganzen Haltung des Bildes es entnehmen können. Man vergleiche es nur mit der ein Jahr früher an derselben Stelle ausgeführten Marienbasilika Holbeins. Bezeichnend von vornherein ist die verschiedene

Teilung der Bildfläche: senkrecht bei Holbein, wagerecht bei Burgkmair. Im oberen Segment ist das Gebet Christi am Ölberg dargestellt; andere haben vorher und nachher den seelischen Gehalt der Szene bedeutender aufgefaßt, aber eine so leichte und freie Anordnung im landschaftlichen Raum war in Deutschland noch nicht gesehen worden. Derselbe Vorzug ist der unteren Szene eigen. Die durch die niedrige und in die Breite gezogene Bildfläche gebotene Schwierigkeit für eine zentrale Komposition ist glänzend überwunden. In der Mitte thront der Apostelfürst, in achtungsvoller Entfernung stehen beiderseits, eine weite Gasse bildend, die vierzehn Nothelfer. Die Anordnung der Reihen ist klar, von großer Natürlichkeit und ungesucht mannigfaltig in den Motiven. In der Einzelbildung herrscht noch spätgotischer Formengeschmack, aber auch ein Gefühl für menschliche Würde, das eine neue Zeit ankündigt. An einen Schongauerschüler wird wohl niemand vor diesem Bilde denken. — Von 1507 ist der große Altar der Augsburger Galerie mit Christus und Maria als Himmelskönigin. Sehr vornehm in der Repräsentation, harmonisch und prächtig. Der großen Madonna des Germanischen Museums von 1509 (Abb. 136) muß eine zweite, wenn nicht schon dritte Reise in den Süden vorausgegangen sein. Alles erinnert an ihn: die weltlich edel aufgefaßte Würde und Anmut der schönen Frau, die Zierformen des kostbaren Marmorthrones, die satte Üppigkeit der venezianischen Voralpenlandschaft, die tiefe, goldene Glut der Farben. Nur ein Nordländer konnte die Pracht der südlichen Natur so enthusiastisch schildern. Vielleicht hätte ein Italiener auch die leichte Verschiebung aus der Mittelachse nicht für passend gefunden, aber sie unterstützt den Eindruck idyllischer Ungezwungenheit. Unbegreiflich ist nur die durch ein unglückliches Modell verschuldete Geschmacksverirrung in den Formen des Kindes. — Zehn Jahre später, auf dem Kreuzigungsaltar der Katharinenkirche (jetzt in der Münchener Pinakothek), ist Burgkmair in die Sphäre der Hochrenaissance eingetreten. Ein unerwünschtes Zugeständnis an die nordische Gewohnheit (die Dürer schon früher durchbrochen hatte) ist die Beigabe der Flügel. Der einfach große Rhythmus spricht am meisten bei Isolierung des Mittelbildes (Abb. 139) und würde noch stärker wirken, wenn der Maßstab hätte größer sein dürfen. Nichts in dieser Zeit ist ähnlich monumental und klassisch empfunden, obschon Einzelheiten von der Einwirkung der herrschenden Romantik nicht frei sind: so die schräge Stellung des Kreuzes und die kruden Spuren der Stäupung auf dem Körper. — Die Landschaft ist bei Burgkmair niemals gleichgültig. Einmal, im Mittelbilde des Johannesaltars (München), Johannes auf Patmos, hat er sich den Romantikern so weit genähert, daß er die Landschaft zum dominierenden Thema machte, allerdings nicht in intimer, sondern repräsentativer Auffassung. Der Apokalyptiker ist von seiner Schriftrolle aufgeschreckt durch ein gewaltiges Rauschen in den Gipfeln der hohen

Palmen. Zwischen ihnen erscheint in den Wolken die sich offenbarende Gottheit. Affen und bunte Papageien bevölkern den tropischen Wald und erinnern daran, daß damals Augsburger Handelshäuser ihre Augen auf die Erschließung der eben entdeckten neuen Welt gerichtet hatten *. Auch die Pflanzen des Waldbodens sind mit einer Eingänglichkeit dargestellt, die Burgkmaier sonst fremd ist. — Das letzte große Bild (1528) greift ins Alte Testament: Esther vor Ahasverus (Abb. 141). Es ist nicht als religiöses Bild anzusehen, sondern als Zusammenfassung venezianischer Eindrücke, zu denen damals auch die orientalischen Kostüme gehörten. Man sieht eine äußerste Prachtentfaltung und Fülle kostbarer Stoffe, die Architektur schimmernd von Marmor, mit antiken Reliefs eingelegt, sehr wirksam die Überschneidung durch den vordersten Pfeiler, in der Tiefe als guter Bekannter einer der Flaggenmasten vom Markusplatz. Das Bild ist malerisch reicher und tiefer als alles Vorangegangene. Im Gegensatz dazu fehlt der Schlacht bei Cannä (1529), welche zu dem Zyklus von Schlachtenbildern gehört, die Herzog Wilhelm von Baiern sich malen ließ, der malerische Gesamteindruck; vielleicht geht die Anordnung in drei Staffeln auf ein antikes Relief zurück; im einzelnen jedoch ist vieles auch hier ungemein lebendig und eindringlich.

Man müßte annehmen, daß die italienischen Vorbilder wie die eigene Neigung Burgkmair zur Wandmalerei hingezogen hätten. Das Innere der Kirchen hat sich ihm leider nicht dafür geöffnet. Dafür hatte er die oberitalienische Sitte, Hausfassaden mit Fresken zu überziehen, nach Augsburg verpflanzt. Die Sachen sind durch die Witterung so stark beschädigt, daß wir sie nicht mehr genießen können. Die Hauptleistung scheint der Damenhof im Fuggerhause gewesen zu sein.

Für jene phantastisch-repräsentative Kompromißrenaissance, die in Kaiser Maximilian ihren Protektor hatte, war Burgkmair der gegebene Mann. Sein nicht in die Tiefe des Seins eindringendes, aber schwungvolles Talent eignet sich dazu viel besser als das Dürers. Nun wissen wir schon, daß die besonderen Absichten, die der Kaiser verfolgte, nur im Holzschnitt erreicht werden konnten. Burgkmair war nicht ungeübt in ihm. Es empfahl ihn von vornherein, daß Celtis und Peutinger mit den für ihre Bücher gelieferten Arbeiten zufrieden gewesen waren. Von 1508 ist das Reiterbildnis Maximilians, dessen dekorative, reiche und festliche Wirkung durch die Behandlung als Farbendruck noch erhöht wird (Abb. 1). Über diese Gattung müssen wir eine Anmerkung einschalten. Wir wissen (vgl. Bd. II, S. 268), daß der Holzschnitt in seiner Frühzeit, als er noch als Ersatz für die Miniaturmalerei auftrat, bunt bemalt wurde. Die verfeinerte Kunst gab das auf, aber der Verzicht auf den Reiz der

* Von Zeichnungen unterstützte Berichte über Amerika müssen in Deutschland von Hand zu Hand gegangen sein; man nehme den von Dürer gezeichneten Westindier im Gebetbuch des Kaisers Max, und von Burgkmair die Gruppe im maximilianischen Triumphzug.

Farbe hinterließ doch ein Bedauern. Der Augsburger Drucker Erhard Ratdolt wendete schon 1486 mehrere farbige Platten an. Das 16. Jahrhundert suchte nicht mehr die primitive Buntheit, sondern wollte durch eine zweite, auf die schwarze Umrißzeichnung aufgedruckte farbige Platte mit ausgesparten Lichtern die (sonst durch Schraffierung gewonnene) plastische Erscheinung steigern. Die Wirkung war eine ähnliche wie die der mit Weiß aufgehöhten Zeichnungen auf getöntem Papier, eine in Italien beliebte, neuerdings in Deutschland nachgeahmte Manier. Inzwischen hatte Lucas Cranach begonnen, mit einem Aufdruck in Gold und Silber zu experimentieren. Ein Blatt von ihm, einen geharnischten Reiter darstellend, das der Kurfürst von Sachsen an Peutinger nach Augsburg schickte, scheint für Burgkmair die Anregung zu dem oben genannten Kaiserbildnis gegeben zu haben. Weitere Farbenholzschnitte sind die Porträts des Papstes Julius II., des Johannes Paumgärtner und Jakob Fugger und der »Tod als Würger«. Merkwürdig schnell verbreitete sich die neue Technik. Cranach ging von der Goldhöhung zum Helldunkelschnitt mit zwei Platten über. Höchst wirksam verwendeten sie die Straßburger Baldung und Wechtlin. Altdorfer hat sein als Erinnerungsblatt für Wallfahrer bestimmtes Bild der »schönen Maria« in mehreren Ausgaben erscheinen lassen, mit zwei, mit drei, mit sieben Farbenplatten. Nachdenklich stimmt es, bemerkt M. Friedländer, daß die beiden größten Deutschen, die dem Holzschnitt doch einen guten Teil ihrer Kraft widmeten, Dürer und Holbein, sich auf den Farbenholzschnitt nicht einließen. Auch Burgkmair gab ihn ziemlich bald wieder auf. Das Wesen des Holzschnitts liegt nun einmal im Strich. Und Burgkmair weiß ihn vorzüglich breit und markig, malerisch ohne Kreuzlagen, aufs Papier zu bringen. Zuweilen gab er aus mehreren Platten zusammengesetzte Riesenblätter. Seine leicht und voll hinströmende Erfindungsgabe war selbst durch die weitläufigen und zugleich einförmigen Programme des Kaisers nicht zu ermüden, und immer bewahrt sich seine Zeichnung eine vornehme Haltung. Er begann 1509 mit den habsburgischen Ahnen; das auf der Wiener Hofbibliothek aufbewahrte Handexemplar des Kaisers enthält 77 Gestalten; für den Teuerdank zeichnete er 13 Blätter (die übrigen sind von seinen Genossen), für den Weißkunig 120, für den Triumphzug 67 (von im ganzen 137). Über den inneren Zusammenhang dieser Unternehmungen haben wir an anderer Stelle schon berichtet (S. 19). Unter ihnen war der »Triumphzug« die künstlerisch dankbarste Aufgabe und wäre auch ein Triumph für den geschickten und geschmackvollen Künstler geworden, hätte ihn nicht Maximilian nach seiner Gewohnheit zu einer unmäßigen Dehnung des Stoffes genötigt. An gegenständlicher Buntheit fehlte es dem Programm gewiß nicht; aber der kaiserliche Regisseur übersah, daß das gleichmäßige Vorüberschreiten in einem so langen Zuge für die Entwicklung

der künstlerischen Motive doch nur begrenzte Möglichkeiten bot. Wir fassen uns mit der Beschreibung kurz: An der Spitze der Praeco, ein ins Wunderhorn stoßender nackter Jüngling aus dem Geschlecht der »wilden Männer«, reitend auf einem prachtvoll stilisierten Vogel Greif (Abb. 142). Darauf Gruppen von Jägern und Jagdtieren abwechselnd mit Musikanten auf Wagen, die von Rindern, Wisenten, Dromedaren und Kamelen gezogen werden, ferner allerlei deutsches und ostländisches Fußvolk. Dieser Abschnitt ist der anziehendste, lebendigste. Der zweite bringt den Zug der Ritter und Bannerträger mit den Wappen der vom Kaiser beherrschten Länder und Provinzen; hier werden wir schon zu lange aufgehalten bei den Einzelheiten des Waffenschmucks und der Heraldik. Die dritte Abteilung besteht aus Wagen mit der kaiserlichen Verwandtschaft; das kuriöse Beiwerk überwuchert den künstlerischen Gedanken. So verflacht allmählich die Darstellung zur illustrierten Festchronik. Entschließen wir uns, sie als solche gelten zu lassen, so haben wir in diesem Werk ein Kulturdenkmal des maximilianischen Zeitalters, wie es farbiger nicht gewünscht werden kann. Den spanischen Enkel Karl hat es nach dergleichen nie verlangt. —

Niemand wird Burgkmair mit Dürer auf die gleiche Stufe stellen wollen; dennoch möchte seine geschichtliche Bedeutung für die Stilbildung in den entscheidungsvollen Jahren von 1510—1530 kaum geringer anzuschlagen sein. Er hat dem Ausgleich zwischen Romantik und Klassik, Spätgotik und Renaissance, nach dem alle verlangten, eine besonders einleuchtende Form gegeben. Zunächst in Augsburg lenkte der ganze junge Teil der Künstlerschaft auf seine Bahnen ein. Es waren eigentlich keine Talente von stärkerer Eigenart darunter (weshalb wir bei den einzelnen nicht verweilen wollen), allein als Ganzes macht das Augsburger Kunstleben, zu den Malern hinzugerechnet die Zeichner für die Buchillustration, die Bildhauer und Kunsthandwerker, einen höchst stattlichen, ja glänzenden Eindruck. Denn es ist ja das Kennzeichen einer Blütezeit, daß in ihr auch die Talente niederen Grades, die hinter den schöpferischen Meistern als Ährenleser dahergehen, zu Leistungen befähigt werden, die über ihre persönliche Begabung hinausgehen. Wohl das Interessanteste, was Augsburg außer Holbein und Burgkmair aus der Frühzeit der Renaissance besitzt, sind die Orgelflügel der Fuggerkapelle (Abb. 148). Man will sie heute dem Jörg Breu zuschreiben. Wenn das richtig geraten ist, hat er später nie wieder die Höhe dieses Werkes erreicht. Auf einer später nach Italien unternommenen Reise hat er sich dort den Neuesten angeschlossen, und das waren schon die Manieristen. Das prunkvolle Bild mit dem Tode der Lucretia (München) ist schon völlig phrasenhaft.

Der allgemeinen Verödung der Malerei im zweiten Drittel des Jahrhunderts hat Augsburg am längsten widerstanden. Dies war das Ver-

dienst des trefflichen Christoph Amberger († 1561). Von dem florentinisch-römischen Manierismus ließ er sich nicht verführen, ihm hieß der Süden, wie Burgkmair, allein Venedig. Seine Fassadenmalereien sind längst ein Opfer des nordischen Klimas geworden, Altarbilder hat er wohl überhaupt nicht viel gemalt. Das große Dombild von 1554 darf man ohne viel Zaudern das beste Bild aus der mittleren Zeit des Jahrhunderts nennen. Es ist von zart-sinnlicher italienischer Schönheit in den Formen und blühendem Kolorit. Mehr hat sich von seinen Porträts erhalten, sie sind die besten der nachholbeinischen Zeit.

In Nürnberg überstrahlte Dürer seine ganze Umgebung. Niemand entzog sich seiner Einwirkung, keiner kam ihm nahe. Eine Schule im vollen Sinne hat er nicht gebildet. Schon seine Abneigung gegen größeren Werkstattsbetrieb verhinderte dies. Wenn auch der eine und andere als sein Gehilfe genannt wird, wissen wir nur drei Maler neben ihm zu nennen, die eigenes Interesse für sich in Anspruch nehmen dürfen: Hans von Kulmbach, Wolf Traut und Hans Leonhard Schäuffelein. Der erste arbeitete in Krakau, wo man deutscher Künstler immer bedürftig war, der zweite versorgte die fränkischen Landstädte, der dritte fand in Nördlingen, wo er 1539 starb, Beifall für seine leichtflüssige und gefällige Kunst, auch zeichnete er fleißig für den Holzschnitt (Abb. 150). Schwäbische und fränkische Züge vermischen sich beim Meister von Meßkirch (Abb. 149). Im ganzen zeigt sich in der Malerei mehr als in der Bildhauerkunst eine Neigung zur Zentralisation in den Großstädten. Manche früher wichtige Kunstgebiete von Deutschland, wie die Bodenseeorte und die mainfränkischen Städte, kamen über eine unbedeutende Lokalkunst nicht hinaus. Der mit seinen Werken an keinen Ort gebundene Kunstdruck wurde den kleinen Kunststädten gefährlich. Wo man Blätter von Dürer und Burgkmair überall haben konnte, erlosch das Interesse an den Lokalmeistern. Die Wand- und Glasmalerei, die in früheren Zeiten auch kleinen Orten, selbst Landkirchen, zu einem würdigen Kunstbesitz verhalf, kam im allgemeinen Rückgang der kirchlichen Kunst außer Übung.

Holbein der Jüngere.

(Abb. 151—197.)

Wir haben die Malerei und Graphik des uns beschäftigenden Zeitalters in zwei Klassen nach den Grundbegriffen des Romantischen und Klassischen aufgeteilt, und sind uns dessen wohl bewußt, daß es sich dabei nur um relative Gegensätze handelt. Der »Klassizismus« der Augsburger war ohne Frage stark durchsetzt mit »Romantik«. Und so war es auch Holbeins Kunst in seinen Jugendjahren. Er gehorchte damit der mächtigen Zeitströmung. Von Natur aber war er in einem Grade,

wie es unter Deutschen selten vorkommt, ein klassisch angelegter Geist. Es ist der Charakter der Deutschen, daß sie über allem schwer werden und daß alles über ihnen schwer wird — sagt Goethe. Von solcher Schwere, die so sehr auf Dürer lastete (und in anderer Weise auch auf Grünewald), besaß Holbein nichts. Er hatte keine Sehnsucht ins Grenzenlose; aber innerhalb der Grenzen, die seinem Blick gesetzt waren, war ihm alles hell und durchsichtig, und jeder ihm überhaupt zugängliche Stoff verwandelte sich für sein Auge und unter seiner Hand in feste Form. Eine jederzeit parate Fähigkeit zur Konzentration seiner Kräfte erweckt den Schein, als sei ihm alles mühelos zugefallen. Man denkt bei ihm an die Götter Homers, die sich am meisten dadurch von den Menschen unterscheiden, daß sie keinen Schweiß vergießen. Wenn Dürer zeitlebens ein Suchender und Sichentwickelnder blieb, so hat Holbein nach anfänglichen Schwankungen die ihm gemäße Linie früh gefunden. Zwischen dem frühen und dem späten Holbein ist kein wesentlicher Unterschied. Wenn Dürer sich uns darstellt wie die persongewordene Zusammenfassung des Deutschtums seiner Tage und ihrer vielwendigen Problematik, so scheint Holbein außer der Zeit zu stehen. Und wenn Dürer mit seinem Gegenstande immer aufs innigste verbunden ist, sei es mit seinem Gemüt, sei es mit seinem Intellekt, so verschwindet bei Holbein der Mensch hinter dem Künstler, der Stoff in der Form. Die Form aber ist für ihn nichts von der Sache Trennbares, sondern allein die in höchster Reinheit und Klarheit angeschaute, in strengster Folgerichtigkeit sichtbar gemachte Sache. Das ist der Sinn seiner vielberufenen, absoluten und unerschütterlichen Objektivität, welche sich aber doch nicht etwa jeglichen Werturteils enthält. Holbein konnte wohl eine Greuelszene, wie die Blendung des Zaleukos, mit größter Gelassenheit zum Anlaß der Entwicklung rhythmischer Schönheit machen, aber niemals hat er (wie Grünewald) die mißhandelte oder schon von Natur abnorme Körperform dargestellt. Er konnte nicht leben, ohne sich von Zeit zu Zeit in die reinere Vollkommenheit der architektonischen Formenwelt zu flüchten, und vielleicht lag hier die eigentliche Heimat seines Geistes. Merkwürdig im Vergleich mit allen andern deutschen Zeitgenossen ist seine Gleichgültigkeit gegen die Landschaft. Das ist ja der letzte Wille der Renaissancekultur: »daß sie die rationelle Vollendung des Natürlichen selbst sein will«. Dürer war auf dem Wege theoretischer Überlegung zu dieser Erkenntnis gelangt, für Holbein war sie schon eine Selbstverständlichkeit; es ist keine Spur zu finden, daß er zur Stützung seiner Kunst theoretische Studien für nötig gehalten hätte. Er sah — und Sache und Form wurden ihm eins.

Die mittelalterliche Glaubenswelt lag weit hinter ihm, die volkstümliche Phantasiewelt tief unter ihm. Aber auch zu der Reformation hat er sich kein Herz gefaßt. Schulter an Schulter mit den Humanisten

bekämpfte er die Verkehrtheit in Welt und Kirche; eine neue Welt heiliger Empfindungen in der Kunst aufzubauen, wie Dürer, das lag jenseits seines Wesens.

Dieser mit klarer Bestimmtheit klassisch angelegte, von der Natur mit höchsten künstlerischen Gaben ausgestattete Mensch wurde der deutschen Kunst in dem Augenblick geschenkt, da für sie das Bündnis mit der Renaissance, als der nun schon nicht mehr bloß italienischen, sondern europäischen Kulturmacht, eine geschichtliche Notwendigkeit geworden war. Es schien die Absicht des Schicksals zu sein, ihn zu ihrem Führer und Herrscher zu machen. Allein das ist nicht geschehen. Für seine Person hat er mit kongenialer Sicherheit die geforderte Synthese vollzogen; aber nur in sehr getrübter Form wurde sie ein allgemeines Ergebnis. Holbeins Lebensgang, der ebenso unruhig und brüchig verlief, wie seine innere Entwicklung klar und fest, wird es herausstellen, wo die Schuld lag: in der zerfahrenen Mißgestalt der allgemeinen deutschen Zustände. Deutschland konnte wohl dies Genie hervorbringen, aber nicht ihm den freien Spielraum zur Entfaltung seiner Kräfte schaffen.

1. Lebenslauf.

Das erste Dokument aus Holbeins Leben ist sein von der Hand des Vaters in Silberstift gezeichnetes Knabenporträt mit dem Jahresdatum 1511 (Abb. 134). Da ihn die Beischrift als vierzehnjährig bezeichnet, muß er 1497 geboren sein, wozu die Nachricht stimmt, daß er 45 Jahre alt war, als er 1543 (also vor erreichtem Geburtstage) starb. Der nächste feste Punkt ist seine für die Jahre 1515 und 1516 bezeugte Anwesenheit in Basel, und falls ein in Konstanz 1514 gemaltes Bildchen mit Recht ihm zugeschrieben wird, so hätte er seine Vaterstadt noch früher, schon als Sechzehn- oder Siebzehnjähriger, verlassen. Von dem glänzenden, kunstreichen Augsburg, dem Brennpunkt der eben beginnenden Renaissancebewegung nach Basel: das war ein schlechter Tausch. Es ist nur zu wahrscheinlich, daß die üble Lage des in Schulden geratenen Vaters die Ursache war. Als sein erstes beglaubigtes Werk gilt eine mit HH 1515 signierte Tafel mit der Kreuztragung, jetzt in der Galerie in Karlsruhe. Man erkennt darin einige Typen und Motive aus dem Vorrat des älteren Holbein wieder, aber nichts darin verrät einen schönheitsdurstigen Jüngling, unter dessen Augen eben erst der Schmuck der Fuggerkapelle und die Gemälde und Holzschnitte Burgkmairs entstanden waren. Es ist ein klug disponiertes, aber nicht »modernes« und beinahe brutal empfundenes Werk. Noch ein anderer Umstand macht stutzig. Die Tafel ist Bruchstück eines sehr umfangreichen Altarwerks; sollte man einem nur Siebzehnjährigen, dessen sonstige gleichzeitige Arbeiten — die bemalte Tischplatte in Zürich und das Aushängeschild eines Schulmeisters — von bescheidenster Art sind, einen so großen Auftrag gegeben haben? Und gibt es denn für die

Signatur nicht auch andere Erklärungsmöglichkeiten? Uns scheint, man täte gut, das Karlsruher Bild aus dem gesicherten Frühwerk Holbeins wieder auszuscheiden. — Eines ganz andern Geistes Kind jedenfalls ist das nur ein Jahr später, 1516, entstandene Doppelbildnis des Baseler Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Gemahlin Dorothea Kannegießer. Hier haben wir im Keime schon den ganzen Holbein, die kühle Schärfe der Beobachtung, die Feinheit und Prägnanz des Formensinnes, in der Umrahmung das Interesse an der eben entdeckten Renaissancearchitektur. — Im nächsten Jahre, 1517, siedelt er nach Luzern über, wo ihm der Schultheiß Jakob von Hertenstein sein neu erbautes Haus außen und innen mit Wandmalereien zu schmücken auftrug. — Im Frühjahr 1518 trat dann das Ereignis ein, auf das seine ganze bisherige Entwicklung folgerichtig hinzielte: die Reise nach Italien. Wäre das Schicksal freundlicher mit ihm umgegangen, so hätte er sie von Augsburg aus, etwa im Auftrag der Fugger, unternommen und wäre darnach der Führer der jungen Generation in seiner Vaterstadt geworden. Urkundliche Nachrichten über die Reise besitzen wir nicht. Aber seine Bilder und noch mehr die Zeichnungen enthalten so bestimmte Hinweise auf Italien, daß man eine ganze Reihe von lombardischen Kunstwerken nennen darf, die er gesehen und sich tief eingeprägt hat: die Fassadenmalereien Bramantes, von Lionardo das Abendmahl, die Madonna in der Grotte und die Entwürfe für das Reiterdenkmal Sforzas. Im Dom von Como könnte er mit Luini und Gaudenzio Ferrari persönlich zusammengetroffen sein. Vor allem hat die Architektur des Bramantekreises ihm neue Einsichten eröffnet. — Nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in Luzern, wo die Malereien am Hertensteinhaus vollendet wurden, ließ er sich am 25. September 1519 in die Baseler Zunft aufnehmen, vermutlich als Werkstattnachfolger seines älteren Bruders Ambrosius, der mit ihm Augsburg verlassen hatte, vom Jahre 1518 ab aber vollständig verschwindet. Auch mit seinem Vater, der 1517 nach dem Elsaß ausgewandert war, trat er wieder in Verbindung. Der zweite Baseler Aufenthalt, 1519—1526, sah den Frühgereiften in einer Tätigkeit, in der noch mehr die Vielseitigkeit als die Menge des Geschaffenen zu bewundern ist. — Es ist ein ungemein lebensvolles Schauspiel, wie in diesen Jahren am Oberrhein die Hauptrichtungen der Kunst sich kreuzten. Holbeins Meister in den Jahren 1515 und 1516 war Hans Herbster, vordem in Straßburg; dazu lernte er jetzt Grünewalds Isenheimer und Baldungs Freiburger Altar kennen; Dürers Graphik, die am Oberrhein frühzeitig Verbreitung gefunden, war ihm nicht fremd; von der andern Seite drängte, mit frühen Augsburger Erinnerungen sich mischend, die lombardische Hochrenaissance heran. So wenig Holbein zwischen diesen Gegensätzen unbedingt Partei ergriff, so tat er es noch weniger im Kampf zwischen dem alten und neuen Glauben, der die Stadt immer mehr ent-

zweite. Er arbeitete für die einen und für die andern, illustrierte die reformatorischen Schriften, zeichnete beißende Satiren auf die Klerisei, malte Andachtsbilder für die Altgläubigen, 1521 die Predella mit dem toten Christus, 1522 die Madonna im Solothurner Münster, etwas früher die (nachher in das Freiburger Münster verbrachten) Flügel eines Altars für den ebenfalls altgläubigen Ratsherrn Oberried, 1525 die Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer, mehreres für den Bischof. Die Porträts nehmen noch keinen breiten Raum ein, doch sind darunter zwei von höchstem Rang, das des Amerbach und das des Erasmus. Der in Basel in Blüte stehende Buchverlag überschüttete ihn mit Aufträgen. Eine Reise ins östliche Frankreich 1524 brachte ihn mit der Druckerfirma der Gebrüder Trechsel in Lyon in Verbindung, für die er seine graphischen Hauptwerke auf Holz zeichnete, das Alte Testament und den Totentanz; sie gelangten doch erst viel später, 1538, zur Ausgabe. Zahlreiche, nur im Entwurf erhaltene Kompositionen für Glasscheiben vervollständigen das Bild seiner Tätigkeit. Aber noch ist das Größte in ihr nicht genannt: das waren die 1521 und 1522 ausgeführten Wandgemälde im Saal des Großen Rates, Szenen aus dem Altertum mit moralischer Nebenbedeutung. Darauf entschloß sich auch ein Bürger, der Besitzer des Hauses Zum Tanz, durch ihn die Straßenwand bemalen zu lassen. Erhalten hat sich von alledem nichts.

Die zunehmend unruhiger werdenden Zeitläufte — war doch 1525 im elsässischen Bauernaufstand der Nachlaß seines Vaters zugrunde gegangen — schmälerten seinen Verdienst, noch mehr verdarben sie ihm die Stimmung. Er faßte den Entschluß, nach England zu gehen, von wo ihm Nachricht geworden war, daß seine Erasmusbilder Bewunderer gefunden hatten. Mit Empfehlungsschreiben des großen Humanisten — »hier frieren die Künste« heißt es in einem derselben — machte er sich 1526 über Antwerpen auf den Weg nach London. In Thomas Morus, damals noch Günstling König Heinrichs VIII., gewann er einen gewichtigen Gönner, wenn auch derselbe nach Basel schrieb: »Dein Maler, lieber Erasmus, ist ein wunderbarer Künstler, aber ich fürchte, daß er England nicht so fruchtbar und gewinnbringend finden wird, wie er hofft.« Der Aufenthalt in London und Chelsea währte bis 1528. Er hat hier ausschließlich Bildnisse gemalt. Von ihnen sind noch sieben erhalten.

1528 nach Basel zurückgekehrt, fand er das Übel, vor dem er geflohen war, noch im Wachsen. Die Radikalen gewannen die Oberhand. Zu Fastnacht 1529 tobte ein Bildersturm durch die Kirchen, dem wahrscheinlich auch manches von Holbeins eigenen Werken zum Opfer fiel. Die im selben Jahre ergangene Reformationsordnung bestimmte im Abschnitt »Von Bildern«: »Wir haben in unsern Kirchen zu Stadt und Land keine, weil sie vormals viel Anreizung zur Abgötterei gegeben, darum sie auch Gott so hoch verboten und alle die verflucht hat, so

Bilder machen.« Ein Glück für Holbein, daß die neuen Machthaber ihm die Ausmalung der noch leerstehenden Wand des Rathaussaales übertrugen. Im Sommer 1530 wurde die umfangreiche Arbeit ausgeführt. Seine ökonomische Lage kann nicht schlecht gewesen sein, da er das Grundstück, auf dem sein Haus lag, vergrößerte. Aber Basel mißfiel ihm. Erasmus, Jakob Meyer, Oberried und andere Gönner verließen die Stadt.

Im September 1532 war Holbein wieder in London, von wo er nicht mehr zurückkehrte. Als er auf einer im Auftrage des Königs nach Brüssel und Lyon unternommenen Reise noch einmal Basel flüchtig berührte, »in Siden und Samett bekleidt, da er vormals mußte Wein am Zapfen kauffen«, versuchte der Rat vergebens, ihn durch ein Jahresgehalt zu fesseln. Von Frau und Kindern blieb er dauernd getrennt. Der Treue für seine Kunst hat er aber nichts vergeben. Es ging ihm unter den Kunstbarbaren Englands nicht wie Cranach in Wittenberg: kein Augenblick der Verflachung, der Ermüdung: er stand auf höchster Höhe seiner Kunst, als ihn im 46. Lebensjahre (1543) die Pest dahinraffte.

Das eingangs erwähnte Knabenbildnis von der Hand des Vaters zeigt ihn mit hellen, klugen Augen in die Welt hinaussehend, viel Verstand, kaum Phantasie. Dieselben Züge kehren wieder auf dem in Farbenstift ausgeführten Bildnis der Florentiner Uffizien, zufolge der (übergangenen) Inschrift ein Selbstbildnis aus dem Todesjahre (Abb. 178); der Ausdruck ist der eines Beobachters von kalter, beinahe verächtlicher Überlegenheit. Auf Grund dieser Zeichnung ist das Miniaturbildnis in Medaillonform in der Wallace Collection nach seinem Tode entstanden. Seit dem 17. Jahrhundert gilt als Selbstbildnis eine große farbige Zeichnung in Basel, die der Zeit um 1524 zugeschrieben werden müßte. Während das Uffizienbild mit dem Knabenbild im Bau auffallende Übereinstimmung aufweist, liegt hier ein überzeugende Ähnlichkeit nicht vor. Daß der große Meister des »objektiven« Porträts so wenig sich gereizt gefühlt hat, sich selbst darzustellen, ist eines der vielen Merkmale, durch die er sich von Dürer unterscheidet.

2. Tafelbilder. (Abb. 153—160.)

Die Porträts werden wir gesondert betrachten. Die Historien (nach Ausscheidung der fünf großen Passionsbilder in der Baseler Kunstsammlung, welche, wenn sie authentisch wären, nur durch das psychologische Rätsel interessieren könnten, wie man roh, großsprecherisch und eigener Gedanken bar — und dann mit einem Sprunge ein Holbein sein kann) drängen sich in die Jahre 1520—1525 zusammen. Zweifellos ist mehreres zugrunde gegangen. Heute sind es: 1. die Flügel mit acht Passionsbildern in Basel, 2. die Flügel des Oberriedaltars in Freiburg, 3. die Predella mit dem toten Heiland. Alles Außenwerk von Altären, von deren Mittelstück wir nichts wissen. Unter sich sind sie sehr verschieden. In

den Passionsbildern gibt er seine frischen lombardischen Erfahrungen im Extrakt. Ihn bewegt allein das künstlerische Problem. Die innere Bedeutung des Dargestellten ist ihm »Hekuba«; z. B. auf der Kreuzigung muß man lange suchen, bis man Maria findet. Lauter höchst gesteigerte und verwickelte körperliche Aktion, dabei so überlegt vorgetragen, daß jedes Einzelmotiv klar bleibt. Die Bilder verlangen laut nach größerem Maßstab, es ist zusammengepreßte Monumentalmalerei. Der Vorgang ist meistens in die Nacht verlegt, mit scharfen Schlaglichtern zur Erhöhung der plastischen Wirkung. In den gleichmäßig schlanken Körpern wie in den Köpfen ist alles Individuelle geflissentlich vermieden. Im Kostüm drängt sich das Römische vor. Der Architektur wird große Aufmerksamkeit zugewendet. So »interessant« und — so kalt war die Passion in Deutschland noch nie geschildert worden. — Auf den mächtigen 2⅓ m hohen Freiburger Flügeln lenkt Holbein in die oberrheinische Romantik ein. Die Geburt Christi und die Anbetung der Könige werden in eine hochaufgebaute Ruinenszenerie verlegt, über welcher das eine Mal der Mond, das andere Mal eine blendend helle Wolke erscheint, deren Reflexe in die figürliche Szenerie märchenhaft hineinspielen; die Anordnung der Stifterfiguren ist bewußt altertümlich. — Beide Gemäldereihen sind eines großen Könners Übungen in fremden Dialekten. Er ist auf sie nie wieder zurückgekommen. Seinen eigenen, den ihm niemand nachahmen konnte, spricht er in der Predella mit dem toten Christus. Alle kruden Wirkungsmittel der vorangehenden Kunst sind vermieden; keine Geißelstriemen auf der Haut, die Wundmale von Händen und Füßen durch Beschattung der Aufmerksamkeit entzogen, überhaupt eine ganz unpathetische Darstellung. Und doch ein Eindruck von höchster Unheimlichkeit. Er wird hervorgerufen durch die mitleidlose Objektivität, mit welcher die Tatsache der Vernichtung des Lebens in vollendet zarter und genauer Formbeobachtung sichtbar gemacht wird. Von einem Versuch, durch religiöse Ideenassoziationen vom Grauen abzulenken, ist schon gar nicht die Rede. Das Amerbachsche Inventar gibt ungewollt eine treffende Kritik, indem es notiert: »Eines Toten Bild cum titulo Jesus Nazarenus rex«.

Von repräsentativen Andachtsbildern, deren er wahrscheinlich mehr gemalt hat, sind zwei übriggeblieben: die Solothurner Madonna, eine Komposition von drei Figuren in vollendet schön abgewogener Architektonik, und die Madonna des Bürgermeisters Meyer (Original im Besitz des Großherzogs von Hessen, jüngere Kopie in der Galerie zu Dresden). Obgleich für das Haupt der Altgläubigen gemalt (vermutlich für seine Hauskapelle), hat das Bild nichts Altertümliches. H. A. Schmid hat darauf aufmerksam gemacht, daß dem Bilde ein unveräußerlicher Teil jetzt fehlt. Die beiden Konsolen in den oberen Ecken wären sinnlos, wenn nicht eine Archivolte auf ihnen geruht hätte als Umrahmung der

Nische. Noch mehr: wahrscheinlich wird die gemalte Architektur ihre Fortsetzung und Ergänzung in dem plastisch ausgeführten Bildrahmen gefunden haben *. Es wäre dann der Eindruck gewesen, als ob man durch ein offenes Portal in ein Sacellum mit der Madonna und der Familie sähe. Dieses hinzugedacht, würde der Eindruck des Gedrückten, räumlich Unfreien dem Bilde genommen sein, den es heute ohne Frage hat und den der Kopist des Dresdner Exemplares durch leichte Veränderung der Proportionen korrigierte. Die Komposition ist nicht italienisch; es fehlt der einheitliche Rhythmus und die klangvolle Melodik der Form, die Holbein auf seinen späteren Wandgemälden wohl erreicht zu haben scheint; statt dessen, wie Heidrich bemerkt, eine nüchterne, scharfe, ganz und gar nur sachliche und darin schlechthin vollendete Klarheit. Die Bildung der Madonna und ihres Kindes ist prinzipiell nicht »idealer« als die der Stifter, sie sind gleichen Geschlechtes, und mit darauf beruht der Eindruck des Vertraulichen und Deutsch-Gemütvollen, in dem, über die Absicht des Malers hinaus, die heutigen Betrachter das Charaktermerkmal des Bildes sehen.

Es waren zwingend die äußeren Verhältnisse, weshalb Holbein keine religiösen Bilder mehr gemalt hat. Aber es ist auch klar, daß er in dieser Gefühlswelt niemals wirklich heimisch gewesen war.

Zu Holbeins Hauptwerken haben wir noch die nicht lange vor der Abreise nach England entstandene Passionsfolge in zehn großen Tuschzeichnungen zu rechnen (Abb. 155, 157, 158). Es sind Entwürfe, die wahrscheinlich nie zur Ausführung kamen. Die architektonische Umrahmung deutet auf Glasscheiben, die damals in kleinem Format, im Wetteifer mit Tafelbildern, ausgeführt zu werden pflegten. Ihre Komposition zeigt aber, daß Holbein inzwischen Monumentalmaler geworden war. Sie ist einfacher als in der älteren Folge, von größter dramatischer Eindringlichkeit, reich an Zügen psychologischen Tiefblicks, an formalen Schönheitswerten allen Passionen Dürers überlegen. Aber Christi Passion ist nicht dazu da, um der »Schönheit« zu dienen. »Und wenn du mit Engelszungen redetest und hättest der Liebe nicht .....«

3. Wandgemälde. (Abb. 161—169.)

Seine ersten, die am Hertensteinhause bei Luzern, entstanden noch, bevor er Italien kennengelernt hatte; sie fußten auf Augsburger Erinnerungen. Aus den 1825 beim Abbruch des Hauses aufgenommenen Kopien ist nicht viel mehr als die allgemeine Anlage zu entnehmen. Danach hat Holbein die in ungewöhnlich regelmäßiger Stellung vorgefundene Fensteröffnung der beiden Obergeschosse in eine gemalte Pilaster-

* Abb. 151 gibt den Rekonstruktionsversuch von H. A. Schmid.

architektur eingeordnet und auf die dazwischen liegenden Wandfelder je eine gesonderte szenische Darstellung gesetzt.

Durchaus anders verfuhr er nach der Rückkehr aus Italien beim Hause »zum Tanz« in Basel. (Im 16. und 17. Jahrhundert restauriert, im 18. weiß übertüncht, von Holbeins Hand Kompositionsskizzen für die linke Hälfte, Abb. 162, von der rechten Teilkopien erhalten.) Hier legte er über die ganze Fassade eine einzige architektonische Komposition, doch nicht als Weiterführung der architektonischen Gegebenheit, sondern mit totaler Negierung der Fläche ein perspektivisch vertieftes Architekturbild mit Terrassen, Balkons, in die Tiefe führenden Hallen, Durchblicken an der imaginierten Rückwand, die obersten Teile noch im Bau, so daß der blaue Himmel sichtbar wird; auf einem Gesims ist ein Farbentopf stehengeblieben; an einem Fenster schleicht ein Katze vorbei mit einer Maus im Maul. Über die Erdgeschoßhalle ein Fries mit einem wilden Bauerntanz; über die obere Balustrade lehnen sich Männer; ein Reiter in römischer Tracht springt in den Abgrund (wer in die lateinische Schule gegangen war, sagte sich: Marcus Curtius!). Das Ganze wie eine Traumerscheinung. Die einzelnen Architekturglieder sehr streng. Der Maler verfährt hier nicht als Ersatz-Architekt, sondern rein als Maler; die Existenz einer wirklichen Wand hat er ganz vergessen. Und doch war sie da, war sie mit ihren ganz unregelmäßigen Fensteröffnungen ein wahres Prokrustesbett. Die Schmiegsamkeit der Erfindung, mit der er sich darüber hinwegsetzt, ist schlechthin zum Erstaunen. — Er hat noch andere Fassaden bemalt, von denen wir nur fragmentarische Entwürfe übrig haben.

Eine große und ernste Aufgabe brachte 1521 die Ausmalung des Rathaussaales. Mehrere Kopien haben sich erhalten, ohne daß die Gesamtanordnung ganz klar würde. So viel sehen wir: die historische Szene war hier Hauptsache, die Architektur nur teils Umrahmung, teils Hintergrund. Dargestellt waren vier Geschichten aus dem Altertum. 1. Charondas von Thurii hatte ein Gesetz erlassen, daß niemand bewaffnet die Volksversammlung betreten dürfe; als er einmal aus Vergeßlichkeit selbst mit dem Schwert umgürtet erschien und von einem politischen Gegner darauf aufmerksam gemacht wurde, rief er: Das Gesetz muß Herr bleiben — und stieß sich das Schwert in die Brust (Abb. 163). 2. Ein zweiter Gesetzgeber, Zaleukos von Lokri, betraf als ersten Übertreter seinen eigenen Sohn; unverzüglich befahl er die angedrohte Strafe, welche Blendung war, an ihm zu vollziehen; die Weisen des Reiches baten um Gnade, er aber sprach: Damit das Gesetz erfüllet werde, so reißet meinem Sohn ein Auge aus und das zweite mir selbst — und so geschah es. 3. Die Gesandten der Samniter wollten den Curius Dentatus, den sie bei seiner einfachen Mahlzeit antrafen, durch Geschenke bestechen, worauf er sprach: Ich ziehe es vor, selbst Rüben zu essen, und denen

zu gebieten, die Gold haben. 4. Der Perserkönig Sapor demütigt in rohem Siegerübermut den gefangenen Kaiser Valerian, indem er ihn zum Fußschemel beim Besteigen seines Rosses macht. — Selbstverständlich war die Auswahl der Szenen weder von Holbein noch von den Baseler Ratsherren getroffen, sie schmeckt deutlich nach Professorenweisheit. Die Zeit war gekommen, wo der gebildete Deutsche das klassische Altertum nicht mehr bloß als bunte Fabelwelt ansehen, sondern auch seine Musterbeispiele für Gerechtigkeit und Bürgertugend ihm entnehmen wollte. Ob die gewählten Szenen dankbare Vorwürfe für die Kunst seien, wurde wenig überlegt. Es war aber leicht einzusehen, warum die durch die Humanisten in Mode gebrachten antiken Stoffe gegenüber den christlichen im Nachteil sind: der Künstler muß froh sein, wenn er einen allgemein bekannten Stoff darstellen darf, also die Handlung nicht erst zu motivieren braucht. Holbein indessen wird dies wenig empfunden haben, ihm waren die Stoffe gleichgültig, nur auf die künstlerische Form kam es ihm an. Diese ist ihm in den Rathausbildern glänzend gelungen: der dramatische Moment ist mit höchster Prägnanz zur Anschauung gebracht, die Figurenmasse des Chorus ebenso natürlich wie rhythmisch lebendig angeordnet, eine Verbindung von Realismus und Monumentalität erreicht, wie sie in der Historienmalerei nur selten anzutreffen ist, und das alles in vollkommen freier Erfindung. — Der protestantische Stadtrat, der ihm 1530 die noch fehlenden zwei Bilder auftrug, wählte Szenen aus dem Alten Testament: Rehabeam bedroht die Ältesten in Israel, und Samuel tritt Saul entgegen. Einfacher und verständlicher könnte der Vorgang nicht geschildert werden. Das eine ein Musterbild zentraler, das andere friesförmiger Komposition. Auf dem einen sitzt der böse Tyrann im Mittelpunkt, auf dem andern wird der springende Punkt an das linke Ende verlegt, wo der eine Mann durch sein moralisches Übergewicht den ganzen Kriegszug zum Stillstand bringt.

Von dem großen Florentiner Domenico Ghirlandajo wurde gesagt: hätte man ihm die ganzen Stadtmauern von Florenz zu bemalen gegeben, es wäre ihm nicht zu viel gewesen. So hätte auch Holbein noch ein Dutzend Säle besorgen können, ohne daß seine Gestaltungskraft versiegt wäre. In Basel aber war für ihn nichts mehr zu tun. Seine umfangreichen Malereien im königlichen Schloß Whitehall zu London sind 1698 mit dem Schloß verbrannt. Nach den dürftigen Nachrichten zu urteilen, sind sie überwiegend dekorativ gewesen. Carel van Mander sah die lebensgroßen Bildnisse des Königspaares und der Eltern des Königs zu seiten eines großen Kamins: die Szenerie bildet eine stattliche Halle aus buntem Marmor mit reichverzierten Pfeilern, Nischen und Gesimsen, oben offen, so daß der blaue Himmel hineinschaut, das überreiche Porträt Heinrichs VIII. ist »so wohl getroffen, daß es den Beschauer mit Bestürzung erfüllt«. (Ein Stück des Originalkartons im Besitz des

Herzogs von Devonshire.) Für die Halle des Stahlhofs der deutschen Kaufleute malte er auf Leinwand zwei Kolossalbilder: der Triumph des Reichtums, der Triumph der Armut, welche ein entzückter Italiener, der Maler Zuchero, den vatikanischen Malereien Raphaels gleichstellte. Von einer großen Festdekoration am Stahlhof zu Ehren des Einzugs der Königin Anna Boleyn gibt uns eine Originalskizze (im Berliner Kupferstichkabinett) eine Vorstellung.

Holbeins monumentale Form ist erfüllt mit dem Bewußtsein, daß sie zu einem Architekturteil gehört, also auch eine dekorative Aufgabe zu erfüllen hat. Dasselbe sichere Stilgefühl zeigen seine Entwürfe für die Glasmalerei. Wir haben es an anderer Stelle schon besprochen, daß diese im 16. Jahrhundert ihren besonderen Stil, das ist die musivische Arbeit, aufgegeben hat und den Formen der Wand- und Tafelmalerei sich annähert. Ausführungen nach Holbeins Entwürfen besitzen wir nicht und wissen deshalb auch nicht, auf welchen Maßstab sie berechnet waren. Bei den zahlreichen Entwürfen für Wappen muß man annehmen, daß sie das Durchschnittsmaß der schweizerischen Scheiben nicht überstiegen haben (Abb. 182, 183). Wo auf die Schildhalter der Nachdruck gelegt ist (wie auf Abb. 183) und vollends auf den Entwurf für die St.-Theodor-Kirche (Abb. 180), muß der Maßstab größer gewesen sein; ebenso bei der hl. Elisabeth (Abb. 181). Die Zeichnungen sind schon als solche so schön, daß wir uns glücklich nennen dürfen, wenigstens sie noch zu haben.

4. Die Porträts. (Abb. 170—179.)

Die Geschichte der Bildnismalerei stellt sieben oder acht große Meister in die erste Linie: Raphael, Dürer, Holbein, Tizian, Velasquez, Rubens, van Dyck, Rembrandt. Unter ihnen hat sich Holbein den Preis der reinsten Sachlichkeit verdient. Dieselbe darf in keiner Weise verwechselt werden mit derjenigen Sachlichkeit, die auch die photographische Kamera erreicht. Das künstlerische Sehen ist zuerst ein physischer, dann aber ein psychischer Akt. Erst in diesem zweiten entsteht die Form. Sie liegt zwar sicher im Ding, aber erst der Künstler macht sie sichtbar. Am objektivsten wird sie mit den Mitteln der Zeichnung oder der Plastik ausgedrückt. Im malerischen Porträt spricht nicht mehr das Ding allein, sondern auch sein Verhältnis zur Umwelt, zu Licht, Luft und den körperlichen Dingen der Umgebung. Holbeins Wille zur Sachlichkeit bedeutet deshalb Zurückhaltung nach der Seite des Malerischen. Zurückhaltung aber auch nach der Seite des Geistigen. Nach diesem forscht der Künstler nur insoweit, als es sich im Körperlichen eine dauernde Form gebaut hat, den Ausdruck des Augenblicklichen vermeidet er durchaus. Und wenn Dürer es offen herausspricht: so denke ich mir diesen Charakter, — so überläßt Holbein das letzte Wort der Deutung dem Beschauer. Überdies hat er großenteils Menschen dargestellt, denen vornehme Selbstbeherr-

schung Lebensgewohnheit war. Von einer Verschönerung der gegebenen Züge hielt er sich fern; in einem viel feineren Sinne mußte es die dargestellten Personen doch schmeicheln, sich als Anlaß und Mittelpunkt einer schönheitatmenden Bildwirkung zu sehen. Freilich decken sich nur die Teile mit der Wirklichkeit; das Ganze der Erscheinung bringt sie in ein vollendetes Gleichgewicht, wie die Wirklichkeit es nicht kennt. Das ist die idealistische Seite in Holbeins Bildniskunst.

Holbeins Menschen sind nicht allein Individuen, darin eingeschlossen ist, daß sie Vertreter ihrer Zeit, ihrer Rasse, ihres Standes sind. Die hieraus sich ergebenden typischen Eigenschaften sind mit feinster Schärfe erfaßt, wodurch Holbeins Bildnisse aufschlußreiche Geschichtsdokumente werden. Die Deutschen sind sehr in der Minderzahl, und leider lassen sie sich mit den dargestellten Engländern und Franzosen nicht unmittelbar vergleichen, weil diese alle der vornehmsten Gesellschaftsklasse angehören, die Deutschen aber bürgerliche Menschen sind. Hätte er uns ebensoviel Exemplare des deutschen hohen Adels, wie englische Lords, überliefert — in Wahrheit kein einziges —, es wäre unschätzbar für die Kenntnis dieses Standes. Wie dankbar sind wir ihm für seine drei Gelehrtenbildnisse: Bonifazius Amerbach, der sittenreine, wahrhaft humane Humanist, an dem Erasmus keinen andern Fehler fand als seine zu große Bescheidenheit; der weltfremde, versonnene Astronom Nikolaus Kratzer; der Primus der europäischen Gelehrtenrepublik, Erasmus *. Sodann war Holbein der einzige Deutsche, der Frauen zu malen verstand. Welche Skala: die blutjunge Herzoginwitwe Christine von Mailand, eine dänische Fürstentochter, ausnahmsweise ganze Figur in Lebensgröße; einfach in Schwarz; Samt und Seidendamast köstlich differenziert; im Gesicht unbefangene Heiterkeit, das Spiel der Hände voll Grazie (Abb. 175). Katharina Howard, eine der sieben Gemahlinnen König Heinrichs VIII., voll Liebreiz, dabei ganz die große Weltdame (Abb. 173). Holbeins eigene Frau, eine deutsche Bürgersfrau, die außer ihrem Hause und ihren Kindern nichts kennt, aber in ihren früh gealterten Zügen ein Schatz von Güte (Abb. 171). Und einmal auch die Buhlerin, Magdalena Offenburg, die um Gold ihre Reize anbietet, berückend schön, aber neben der lockenden Gebärde zugleich ein Ausdruck von Trauer und Überdruß. — Der zerfurchte Greisenkopf hat ihn nicht so angezogen wie Dürer; der 88jährige Dr. Ehrenbrod (Wien) zeigt sein hohes Alter viel weniger in den Zügen, als im Ausdruck. Seinen Kinderporträts gibt er eine vor ihm nie erreichte, auch nie gewollte Bestimmtheit der individuellen Form; mag sein, daß sie etwas von Kindlichkeit dabei einbüßen (Prinz von Wales im Provinzialmuseum zu Hannover).

Holbeins Arbeitsmethode war schon in seinen frühesten Bildnissen

* 1523 in drei Exemplaren gemalt: eines in Basel, eines im Louvre, eines in Longford Castle. Eine zweite Aufnahme in der Galerie zu Parma. Außerdem zahlreiche Kopien.

dieselbe wie in seinen späten. Er begnügte sich wohl fast immer mit kurzen Sitzungen. Mit dem Silberstift oder der Kreide wurden die linear bestimmbaren Teile, Kopfumriß, Augen, Nase, Mund hingezeichnet, dazu sparsame Schattenangaben; Kostüm und Schmuck in wenigen, durch schriftliche Notizen erläuterten Strichen (Abb. 170, 174). Da in vielen Fällen beides, die Naturaufnahme und das ausgeführte Gemälde, erhalten geblieben ist, können wir feststellen, wie genau er sich an die erste gehalten hat; die Ausführung ist nur Entfaltung. Die in allem Wesentlichen unveränderliche Identität der ersten mit der letzten Fassung setzt ein beispiellos sicheres Gedächtnis voraus. Wieweit er dann noch Gelegenheit hatte, durch spätere Sitzungen den ersten Eindruck zu kontrollieren, bleibt dahingestellt. Ausführung ganz nach der Natur verbot schon die damals übliche Technik. Auch im Gemälde bleibt die lineare Grundlage das Entscheidende, die innere Form wird in zarten Übergängen mäßig modelliert. Die Köpfe sind also mehr flächenhaft als plastisch gesehen. Gegenüber dem scheinbar geringen Aufwand an Mitteln ist die Freiheit und aparte Bestimmtheit der Individualisierung doppelt erstaunlich. Der kleinste Kunstgriff, den er verwendet, bedeutet etwas; nie war ein Künstler so fern von gedankenloser Routine; mit höchster Besonnenheit und Zweckbewußtheit tat er jeden seiner Schritte. Wie das Kostüm zur Charakteristik mitverwertet ist, muß in jedem einzelnen Falle genau beobachtet werden. Die Pinselarbeit ist bis in die letzten Ecken des Bildes hinein von gleicher, ruhiger, unvordringlicher Sorgfalt. Wie auf der Baseler Bürgermeistermadonna der persische Teppich auf der Stufe mit Recht bewundert wird, so sind auf den beiden Falknerbildnissen im Haag die Vögel aufs liebevollste durchgebildet. Doch nur selten und dann wohl auf besonderen Wunsch, hat er die Charakteristik durch Hinzufügung von Utensilien, die auf den Beruf des Dargestellten hindeuten, stillebenmäßig erweitert und nur einmal, auf dem Bilde der »Gesandten«, ist hierbei des Guten zu viel geschehen. Dem Geschmack der Zeit am technisch Kostbaren und Delikaten kam er in weitem Maße entgegen, aber in so geistvoller Behandlung, daß ihm die Gefahr des Kleinlichen und Glatten nichts anhaben konnte. Die Farbenzusammenstellung ist, zumal auf den späteren Bildern, gewählt einfach. Ausgezeichnete Bindemittel liehen ihr einen zarten Schimmer und gestatteten eine wunderbar geschmeidige Pinselführung, durch die jede Spur von Arbeitsmühe verwischt wird: ein Gefühl der Ruhe überkommt den Beschauer. Die fast immer nur mittelgroßen, oft sogar kleinen Tafeln sind auf Betrachtung in nächster Nähe berechnet und großenteils sehr gut erhalten, so daß sie allein schon durch ihre Technik einen exquisiten Genuß gewähren. — Ein Wort sei noch über die Behandlung des Hintergrundes gesagt. Anfänglich wollte er ihm noch ein eigenes Interesse geben. Auf dem Doppelbildnis des Bürgermeisterpaares von 1516 stellte er mit jugendlichem

Übereifer seine architektonischen Kenntnisse zur Schau und zum Schaden der Einheit der Bilderscheinung. Im folgenden Jahr, auf dem Hertensteinporträt, ist er schon vorsichtiger, kann es aber doch nicht ganz lassen, oben an der Wand einen Fries in der Art Mantegnas anzubringen. Auf den Bildern der Offenburgerin (1526) und den ersten englischen (1527) ist es nur noch ein in Falten gelegter Vorhang. Von 1530 ab reduziert er den Hintergrund auf eine abstrakte, einfarbige Fläche. Etwa noch eine Inschrift in goldenen Buchstaben darauf zu setzen, schien seinem geläuterten Realismus kein Widerspruch.

Heute werden von gemäldemäßig ausgeführten Bildnissen 66 gezählt. Nehmen wir dazu die Zeichnungen mit unzweideutigen Hinweisen, daß sie Vorlagen für auszuführende Gemälde waren, so ist die Zahl der untergegangenen sehr beträchtlich. Von jenen 66 besitzt Deutschland, auch wenn wir Basel und Wien hinzurechnen, nur einen kleinen Teil. Die nach Paris, England und Amerika gekommenen werden wohl noch auf geraume Zeit den deutschen Kunstfreunden entzogen sein; selbst gute Photographien geben von ihnen doch nur einen blassen Begriff. Besser steht es mit den Zeichnungen. Ihre Reproduktion in der vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft veranstalteten, noch nicht abgeschlossenen Gesamtausgabe der Holbeinzeichnungen wird künftig das wichtigste Hilfsmittel zur Kenntnis von Holbeins Porträtkunst sein.

5. Graphik. (Abb. 184—197).

Holbeins Malkunst macht nie vergessen, daß ihre Grundlage die zeichnerisch angeschaute, zuerst mit dem Stift fixierte Form ist. Nachdem von seinen Wand- und Glasgemälden alles, von seinen Porträts nicht wenig untergegangen ist, hat es einen erhöhten Wert, daß von seinen Zeichnungen eine verhältnismäßig große Zahl sich erhalten hat und durch ausgezeichnete Reproduktionen zugänglich gemacht ist. Studien vor der Natur sind sehr selten, ausgenommen die Porträtstudien; doch auch bei diesen schwebt ihm meistens schon das künftige Bild vor Augen. Die große Masse seiner Zeichnungen sind Entwürfe für auszuführende Werke, Bilder oder kunstgewerbliche Gegenstände. Sie haben also nicht die Bedeutung, wie ein großer Teil der Dürerzeichnungen, daß sie den mit dem Stoff noch ringenden, die Form noch suchenden Künstler uns belauschen lassen. Der Werdeprozeß des Gedankens ist in der Hauptsache schon abgeschlossen. Er drückt ihn dann mit den allereinfachsten Mitteln aus. In der Regel Umriß mit der Feder und leichte Schattenangabe mit dem Pinsel. Sein zeichnerischer Stil hat nichts Nervöses, Ungestümes, genialisch Improvisiertes; mit souveräner Ruhe und höchst erstaunlicher Simplizität sagt er, was ihm zu sagen nötig erscheint. Es ist, als ob er ein vor seinem inneren Auge fertig dastehendes Bild gemächlich abschreibe, nicht, als ob er es entstehen lasse.

Wenn ein deutscher Künstler des 16. Jahrhunderts auf weitere Kreise einwirken wollte, so mußte er zur gedruckten Kunst greifen. Es sieht nicht so aus, als ob es Holbein sehr darum zu tun gewesen wäre. Er hat in Basel mehr als 1200 Stück gezeichnet, aber nicht im Selbstverlag, wie Dürer, sondern immer oder fast immer im Auftrag und oft nach den Anweisungen dritter Unternehmer. Das ist auch der Grund, weshalb er nie zum Grabstichel gegriffen, nur für den Holzschnitt gezeichnet hat. Die Baseler Verleger verlangten mehr Buchschmuck als eigentliche Illustration. Da hauptsächlich lateinische Autoren für den internationalen Kreis der humanistisch Gebildeten gedruckt wurden, »nahm das Schmuckgepräge des Buches einen abgeschliffenen, weltmännischen Charakter an«. Der venezianische Buchdruck war Quelle und Muster. Nach 1520 gewannen Bibelübersetzungen und reformatorische Streitschriften einen breiten Raum. Der deutsche Holzschnitt, in seiner Art durch Dürer zur Vollendung gebracht, war wuchtig, breit und malerisch. Den zarten, vornehmlich auf den Umriß angelegten Vorzeichnungen Holbeins gerecht zu werden, ging über das Vermögen der Baseler Formschneider. Der vom Verleger Froben begünstigte Metallschnitt führte zu noch größeren Entstellungen. Erst als er in dem 1522 von Mainz nach Basel übergesiedelten Hans Lützelburger einen wunderbar geschickten Interpreten fand, entschleierte sich die Schönheit seiner Zeichnung. Ihre Gemeinschaft, die leider schon 1526 durch Lützelburgers Tod gelöst wurde, entsprangen u. a. die Titelblätter zu zwei Neudrucken von Luthers Neuem Testament, die Einzelblätter »Der Ablaßwucher« und »Christus das Licht«, der erste Teil der später auf 92 Nummern vermehrten Illustrationen zum Alten Testament, vor allem die später berühmt gewordene Folge des »Totentanzes«; später, weil sie erst 1538 und nicht in Basel, sondern in Lyon (mit französischen Versen) herausgegeben wurde. Aus diesen 40 winzigen, unendlich gehaltvollen Blättern spricht die Stimmung der Reformation und der Bauernkriege. Ihre Voraussetzungen gehen aber auf das Mittelalter zurück und müssen genauer betrachtet werden.

Die Personifikation des Todes war schon dem Altertum bekannt. Bei den Byzantinern war der Thanatos nicht mehr ein schöner Jüngling, sondern ein alter Mann. Das Abendland hat ihn so übernommen, dann aber in die Gestalt eines verfallenen Leichnams mit Totenschädel umgewandelt. Besonders hat sich die geistliche Bühne dieser Gestalt bemächtigt, in Frankreich schon im 13. Jahrhundert nachweisbar. Ein Reigentanz zwischen Toten und Lebenden wurde aufgeführt mit lehrhaften Wechselreden. Die Aufnahme in die Wandmalerei geschah im 15. Jahrhundert. Schon um 1400 scheint die erste Fassung des Totentanzes im Kloster Klingental in Klein-Basel entstanden zu sein, früher als die berühmte *Danse macabre* auf dem Kirchhof der Innocents in Paris (1424). 1463 fand die Darstellung

ihren Weg nach Lübeck und wurde in Reval wiederholt. Sehr bald hat auch der primitive Holzschnitt sich ihrer bemächtigt (ältestes datiertes Exemplar 1446). Ein wesentlicher Zug ist immer die Einteilung der Menschen nach Ständen, niemand entgeht ihm, vor ihm sind alle gleich. — Die Vorstellung vom Reigentanz der Toten ist aber nur ein Fall unter vielen. Der Grundgedanke wird durch die Pluralität der Toten nicht sowohl verstärkt als abgeschwächt: der Tod als mythisches Wesen, als Bezwinger alles Lebens ist einer. So zeigt ihn die tiefsinnige Dichtung vom »Ackermann in Böhmen«, und so, als Einzelwesen, führt ihn des öfteren die bildende Kunst des 15. Jahrhunderts vor. Wir führen nur wenige Beispiele an. Auf einem Kupferstich um 1480 sitzt er am Schachbrett; sein Gegner ist ein König, umgeben von seinem Hofstaat, ein Engel Gottes tritt heran und weist das abgelaufene Stundenglas. In etwas anderer Fassung zeigte den Tod als Schachspieler auch ein Wandgemälde im abgebrochenen Kreuzgang des Straßburger Münsters. In den Illustrationen zu Brants Narrenschiff erscheint hinter Frau Venus der Tod (Bd. II, Abb. 506). In Schedels Weltchronik ringt Christus mit ihm. Des öfteren bei Dürer: ein Liebespaar und hinter einem Baumstamm höhnisch winkend der Tod; ein andermal, mit höchster Kühnheit, vergewaltigt er ein Weib; ein drittes Mal reißt er einen Reiter vom Roß (Abb. 14); oder er reitet auf einer Schindmähre beutegierig daher. Bei Baldung schleicht er sich an ein blühendes nacktes Weib heran und küßt sie über die Schulter weg. Bei Urs Graf lauert er im Geäst eines Baumes auf zwei Landsknechte (Abb. 96). Bei Burgkmair erwürgt er auf der Straße einer Stadt einen Mann, während seine Begleiterin schreiend enteilt. Derselbe malt sein Selbstbildnis und das seiner Frau, indem sie sich im Spiegel betrachten, aus dem zwei Totenköpfe ihnen entgegenblicken. Dürer gibt auf einem seiner schönsten Kupferstiche das Wappen des Todes. Ähnlich Wechtlin auf einem Helldunkelholzschnitt. Man sieht: diese von Leben strotzende Zeit ist zugleich erfüllt von dem Pathos des *media vita in morte sumus*. Verglichen mit den alten Totentanzbildern, hat die Tonart sich verändert. Dort ist sie lehrhaft und systematisch, steht doch meistens als Einleitungsbild der Prediger auf der Kanzel an der Spitze; auf den Todesbildern wird Konzentration auf einen einzigen, erschütternden, dramatischen Moment gesucht.

Aus alledem hat nun Holbein die Summe gezogen. Den Totentänzen entlehnt er die Gliederung nach Ständen und Berufen, aber die einzelnen Szenen sind isoliert, ein dramatischer Moment für sich. Es ist nicht wahrscheinlich, daß er seine Bilderfolge ohne Text hat herausgeben wollen, wie sie auf den Probedrucken erscheinen. Wenigstens möglich also, daß die in der Lyoner Ausgabe am Kopf jeder Seite stehenden Bibelsprüche, die durch ihre Anwendung Epigramme von ätzender Ironie werden, schon in Basel in Gemeinschaft mit seinen gelehrten Freunden

festgestellt waren. Die unter den Bildern stehenden französischen Verse sind matte Paraphrasen. Indessen haben niemals Bilder eine Erklärung weniger nötig gehabt. Wir geben nur von einigen probeweise den Inhalt und können noch weniger nachbilden (Abb. 188—191).

Ouverture. Tote ohne Zahl entsteigen den Gräbern, dem Beinhause und beginnen mit Hörnern, Posaunen und Pauken eine schaurige Musik. Schon der Klingentaler Totentanz hatte diese Szene, der offenbar die Erinnerung an die Bühne zugrunde liegt. *Vae vae vae habitantibus in terra. Cuncta in quibus spiraculum vitae est, mortua sunt.* Aus Apoc. VIII und Genesis VII. — Der Papst sitzt auf seinem Thron und krönt den vor ihm knienden Kaiser. Als Zuschauer Kardinäle und Bischöfe. Der Tod, selbst mit dem Kardinalshut, ahmt Haltung und Gebärde possenhaft nach. In den Falten des Baldachins hockt ein Teufelchen, ein zweiter reicht die mit fünf Siegeln behängte Krönungsbulle. *Moriatur sacerdos magnus et episcopatum ejus accipiat alter.* Aus Josua XX u. Ps. CVIII. — Der König (an Franz I. von Frankreich erinnernd; wie vorher der Kaiser an Maximilian) sitzt an der Tafel, der Tod ist sein Mundschenk. — Der Bischof wird aus der verängstigten Schafherde, die er weidete, vom Knochenmann weggerissen. *Percutiam pastorem et dispergentur oves.* Marc. XIV. — Der Domherr schreitet zur Hora, der Tod zeigt ihm das Stundenglas. *Ecce appropinquat hora.* Mat. XXVI. — Der Richter sitzt auf seinem Stuhl, vor ihm die Parteien, der Reiche greift in seinen Beutel, der Arme tritt beiseite, hinten der Tod zerbricht den Richterstab. *Disperdam judicem de medio ejus.* Amos II. — Der Priester trägt das Sakrament zu einem Sterbenden, der Tod eilt als Ministrant voraus. *Sum quidem et ego mortalis homo.* Sap. VII. — Eine alte Frau mit gebeugtem Rücken, ein Skelett mit dem Hackbrett tanzt ihr voraus, ein zweites holt die Knochenhand zum Gnadenstoß aus. *Melior est mors quam vita.* Eccl. XXX. — Dem Arzt führt der Tod mit patronisierender Gebärde einen Kranken zu. *Medice, cura te ipsum.* Luc. IV. — Der Kaufmann sitzt in seinem Gewölbe unter seinen Schätzen, trotz dem vergitterten Fenster ist ein Räuber eingebrochen, der Tod. *Stulte, hac nocte repetunt animam tuam.* Luc. XII. — Der Tod als Straßenräuber überfällt einen mit gefülltem Tragkorb über Land gehenden Hausierer. *Venite ad me qui onerati estis.* Matth. XI. — Das eben getraute Ehepaar zieht in sein Haus ein, als Brautführer schlägt der Tod die Trommel. *Me et te sola mors separabit.* Ruth I. — Der Ackersmann am Pfluge, der Tod treibt die Rosse an. *In sudore vultus tui vesceris pane tuo.* Gen. I. — Eine arme Frau kocht den Ihren die Suppe, der Tod reißt ihr Kind hinweg, das klagend den Arm nach der Mutter ausstreckt. *Homo natus de muliere, brevi vivens tempore repletur multis miseriis, qui quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra.* Job XIV. — Dieses letzte Bild ist das einzige, aus dem ein elegischer

Ton klingt. Sonst ist alles erbarmungsloser Hohn auf die vermeintliche »Sekurität« unseres Daseins. Ernst Heidrich hatte ganz recht: gegen Holbeins Totentanzbilder erscheinen die größten Brutalitäten der früheren Kunst nur mehr roh, aber kaum noch grausam. Von Ergebung und Versöhnung keine Spur. Die einzige Konzession an die christlichen Gedanken sind die vier ersten, wohl erst später in den Plan aufgenommenen Bilder, die den Sündenfall und seine Folgen schildern. — In unheimlichem Gegensatz zu dem grausigen Inhalt steht die kühle Ruhe der wunderbar feinen Ausführung. Man halte dagegen Dürers Apokalypse! — Die Bilder sind nach 1522, vor 1526 gezeichnet und geschnitten. Wären sie schon damals in den Handel gebracht worden, sie hätten auf die erregte Zeit gewirkt wie Öl auf die Flammen. Auch als sie 1538 in Lyon herauskamen, verbreiteten sie sich schnell und wurden bis nach Italien hinein nachgedruckt.

Nach Unterbrechung durch die englische Reise nahm Holbein in den letzten Baseler Jahren den Holzschnitt wieder auf, aber ohne volkstümliche Wirkungen zu suchen. Das Titelblatt zu den Werken des Erasmus ist hinsichtlich der Reinheit und Zartheit der Zeichnung und der weisen Beschränkung der technischen Mittel der schönste aller deutschen Holzschnitte (Abb. 197).

Nun bleibt noch eine Hauptfrage zu beantworten: Was hat die zeitgenössische deutsche Kunst durch Holbein gewonnen? Hätte er ein Publikum haben können, wie es Rom, Venedig, Antwerpen darbot, es hätte viel sein müssen. In bescheidenerer Form hätte ihm auch Augsburg das sein können. Aber sein Unstern trieb ihn nach Basel. Und als er auch Basel verließ und nach England ging, da war es schon nicht mehr ein unglücklicher Zufall, sondern die Folge der deutschen Zustände insgesamt. Es ist nicht anders: Holbein, der letzte eines herrlichen Künstlergeschlechts, fand die historischen Fundamente der deutschen Kunst in vollem Verfall: die Kirche und ihre Weltanschauung zerstört, die Nation zerrissen, die bürgerliche Kultur durch das Eindringen der Renaissance in Zersetzung. An alledem konnte kein einzelner Mann, auch der höchstbegabte nicht, etwas ändern.

Die künstlerische Romantik hatte sich noch ausleben dürfen, die Erfüllung der an Holbein geknüpften Verheißungen blieb Fragment.

Die Architektur bei den Malern und Stechern.

Es gehört zur geschichtlichen Rolle der Malerei dieses Zeitalters, daß ihr etwas zu leisten zufiel, was nicht ihres Amtes war, aber doch nicht ungetan bleiben durfte ohne Schaden für das Ganze des Kunstlebens. Wir wissen es schon und haben es zu erklären versucht: es war in Deutsch-

land eine Zeit ohne Baukunst. Damit ist aber der Erfolg noch nicht aufgehoben: »daß alle Wandlungen des Darstellungsstils begleitet sind von Wandlungen der dekorativen Empfindung«. Wie wäre es möglich gewesen, in das Wesen der Renaissancekunst einzudringen bei völliger Nichtbeachtung ihrer architektonisch-dekorativen Werte? In der Tat ist es zu einer so unvernünftigen Situation auch nicht gekommen. Nur daß es eben nicht Architekten waren, sondern allein Maler und Zeichner, bei denen die architektonische Renaissance ein Echo fand. Ihnen ist es zu danken, daß diese Seite der bildenden Phantasie nicht abstarb. Das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bringt die ersten Versuche dieser Kryptoarchitektur auf Papier und Leinwand, sie mehren sich im zweiten, im dritten und vierten macht sie sich oft schon ungebührlich breit — bis endlich die Stunde der Ablösung durch die wirkliche Baukunst kam. — Hier haben wir die Stellungnahme der führenden Meister ins Auge zu fassen.

Grünewald und Holbein bezeichnen die entgegengesetzten Pole, wie in jeder Hinsicht, so auch in dieser. Grünewald hat an der Architektur als solcher gar kein Interesse, er sieht sie nur als Substrat malerischer Erscheinungen. Die große Mehrzahl seiner Bilder entbehrt der architektonischen Hintergründe, in den wenigen Fällen aber, wo es seinem malerischen Sinn daran liegt, Architektur zu schildern, tut er es mit größter Eingänglichkeit. Die gotische Kapelle, in die er auf dem Isenheimer Altar die Verkündigungsszene (ganz gegen das Herkommen) verlegt, ist rein mit malerischen Mitteln, ohne linearperspektivische Hilfe, zur Darstellung gebracht, in ihrer Art das vollkommenste, an Helldunkelreizen reichste Innenraumbild der Epoche. Wieder eine andere Bedeutung hat die Zierarchitektur auf dem Engelkonzert. Hier sprechen in blühendstem spätgotischem Rokoko die plastischen Formen. Wir wagen zu erraten, weshalb sie Grünewald gerade an dieser Stelle zu Hilfe rief: diese vibrierenden, schwingenden, klingenden Architekturlinien waren ihm sichtbar gemachte Tonwellen, geronnene Musik. Diese beiden Szenen, Verkündigung und Engelkonzert, so wie Grünewald sie gefaßt hat, in eine renaissancemäßige Architekturumgebung versetzt — es wäre eine schrille Unmöglichkeit. Grünewald ist Spätgotiker bis in die letzte Faser, woran es nichts ändert, daß er hie und da auch eine kleine Renaissanceform einschiebt.

In Dürers Werken nimmt die Architektur einen breiteren Raum ein. Sein Verhältnis zur Renaissance ist aber nicht von ihr aus orientiert. Er bedarf ihrer auf seinen Bildern, um der Raumdarstellung plastische Bestimmtheit zu geben. Das Zimmer auf dem stark unter dem Eindruck Mantegnas stehenden Dresdener Altar ist stilistisch ganz indifferent, ein nur perspektivisch ihn interessierendes Raumabstraktum. Auf dem Paumgärtner-Altar und dem Florentiner Dreikönigsbild spielt zwar die

Baulichkeit eine große Rolle, aber die Stilfrage bleibt unberührt, die wenigen stilistisch bezeichneten Formen sind weder gotisch noch antikisch, sondern romanisch. Im Marienleben sind die Strukturformen der Renaissance angenähert, die Zierformen krauseste Spätgotik. Endgültig mit der formalen Spätgotik gebrochen hat er erst nach der zweiten italienischen Reise. Zu einer unverblümten Huldigung vor der Renaissance verstand er sich zuerst auf der großen Baseler Zeichnung von 1509 mit der heiligen Familie in einer offenen südlichen Halle, wiewohl er mit einem Rest von spätgotischem Eigensinn nicht lassen kann, zu fragen: wirkt ein korinthisches Kapitell nicht lebendiger durch Übereckstellung? und: kann nicht eine Kassettendecke auch als Rippennetz gedeutet werden? Die heroische Simplizität der Architekturen seiner Spätzeit ist zwar von Gotik weit entfernt, aber auch Renaissance ist sie nicht. — Mehr als die Architektur hat ihn die Ornamentik interessiert. Die maßgebenden Zeugnisse aus der Zeit zwischen den beiden italienischen Reisen sind die Titelblätter für die *Libri amorum* des Konrad Celtis und das Bücherzeichen für Pirkheimer. Dem Tektonischen weicht er hier aus; er zeichnet Weinlaub und krauses Astwerk, an die Renaissance erinnern nur die Putten und die an einem Tierschädel befestigten Girlanden. Auf dem Marienleben gibt er wohl antikisierende Bauglieder, aber das pflanzliche Ornament kann er sich nur spätgotisch-naturalistisch vorstellen. Einen plötzlichen Umschwung zur Renaissance bringt dann, wieder 1509, der Rahmen zum Landauerschen Dreifaltigkeitsbild. Tiefer in die Welt der Ornamentik zu tauchen, veranlassen ihn die Aufträge des Kaisers. Die neueren Forschungen haben erwiesen, daß die monströse »Ehrenpforte« ihm in der Hauptsache als fertiger Entwurf vorgelegt wurde und ihm nur die Aufgabe blieb, ihn ornamental durchzuarbeiten und auf die Holzplatten zu zeichnen. Umsonst, aus der wirren und impotenten Erfindung ließ sich etwas Gesundes nicht mehr entwickeln. Aber sein grüblerischer Geist hatte sich schon in der Vorstellung verfangen, daß hier ein Problem zu lösen sei. Nichts irriger, als in der Mischung der Stile Naivität zu sehen; es ist ein sehr durchdachter Versuch, auf dem Wege der Synthese zu einer originellen Neuschöpfung zu gelangen. In kleinen Ausschnitten ergötzt das Werk durch geistreiche Einfälle und den Schwung der zeichnenden Hand, als ganzes ist dieser ausgeklügelte Stilkentaur lebensunfähig. Wären die Holzschnitte an die Öffentlichkeit gekommen, sie hätten nur verwirrend wirken können.

Ganz anders stand von Anfang an Burgkmair zur Renaissancearchitektur. Er war ihr eindeutiger Lobredner und werbekräftigster Parteigänger. Das architektonische Beiwerk ist bei ihm mehr als bloßes Hilfsmittel der Raumbildung, es ist unmittelbar Miterzeuger des festlichen Glanzes, mit dem er die Wirklichkeit vergoldet. Auf den Holzschnitten des Jahres 1508, St. Georg und Kaiser Max (Abb. 1), ebenso der reizenden Madonna

in der Fensternische (Abb. 138), ist die räumliche Beziehung der Architektur zu den Figuren unklarer, als Dürer es geduldet hätte, aber sie erhöht außerordentlich die Stimmung, und ihre Profile und Ornamente sind die ersten stilreinen Zeugnisse der Renaissance auf deutschem Boden. Gern gab er auch seinen erzählenden Szenen einen reichen ornamentalen Rahmen (Abb. 140). Die Augsburger Buchdrucker versah er mit Randleisten und Initialen auf welsche Art. Zwischen 1515 und 1520 waren Architekturgründe in Renaissanceformen bei den Oberdeutschen schon unerläßlich, um das Bild interessant zu machen, zuweilen in sehr barocker Interpretation, wie auf dem Herrenberger Altar Jörg Ratgebs. Die große Architektur auf dem Lebensbrunnen des älteren Holbein kommt als selbständige Leistung nicht in Betracht, sie ist einer, wer weiß von wem, aus Italien nach Augsburg gebrachten Studienzeichnung entlehnt, welche auch mehrmals vom Bildhauer Adolf Daucher benutzt worden ist. Wer ihm die im Detail auffallend strenge Innenarchitektur auf den Flügeln des Sebastiansaltars (1516) vorgezeichnet hat, ist nicht bekannt. Bei Martin Schaffner ist 1524 die Architektur schon störend aufdringlich. So geht es unaufhaltsam weiter. Bei Schäuffelein wird das Abendmahl ein Architekturbild mit Staffage (Abb. 150).

Die fesselndste Erscheinung ist Altdorfer. Anfänglich mischte er, wie Dürer, die Stilelemente rein nach malerischem Gefühl; die Prachtbrunnen auf der Flucht nach Ägypten im Kaiser-Friedrich-Museum (1510) und auf dem Holzschnitt Abb. 107 sind reizende Bastarde; daß sie ausgeführt worden wären, möchte man sich kaum wünschen. Um 1520 klärten sich seine Vorstellungen von der Renaissance. Zu vergleichen die üppige Umrahmung des Farbenholzschnittes mit der »schönen Maria« und ein Holzschnitt mit dem Entwurf für eine Tür. Ganze Gebäude zeigen das Bild »Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe« (Kaiser-Friedrich-Museum) und das märchenhafte Schloß König Davids auf der »Susanna im Bade« (München). Eigentlich phantastisch sind sie nicht, denn diese könnte man sich wohl ausführbar denken. Die Formen weisen auf Venedig und Verona — daß Altdorfer sie mit Leibesaugen gesehen, d. h. Italien besucht hat, ist damit noch nicht erwiesen. Es heißt auch, er sei in späteren Jahren »Stadtbaumeister« von Regensburg gewesen. Das braucht nicht mehr zu bedeuten, als daß er als Mitglied des Rats die Aufsicht über das öffentliche Bauwesen hatte; Beweise, daß er selbst gebaut habe, fehlen.

Alle andern erscheinen schülerhaft unfrei gegen Holbein. Was ihn unterscheidet, ist: die andern denken zuerst die Einzelheiten und setzen aus ihnen, schlecht oder recht, das Ganze nachträglich zusammen; er aber sieht dieses zuerst. Seine Architekturhintergründe sind noch nicht darauf untersucht, ob sie konstruiert sind wie bei Dürer; wahrscheinlich nicht; eben dadurch aber und indem er sich seinem eminent lebendigen

Raumgefühl überließ, wußte er das für den Eindruck Entscheidende sicherer zu treffen als Dürer. Die architektonische und die figürliche Szene stehen bei ihm immer im Gleichgewicht. Die erste in ihrer klaren Ordnung dient der vitalen Bewegung der zweiten als wirksamste Folie. Uns hat an dieser Stelle besonders die Stilhaltung zu interessieren. — Offenbar hatte er schon in Augsburg Studienblätter aus Italien gesammelt. Gleich auf seinen ersten, in Basel selbständig gemalten Bildern, den Porträts des Meyerschen Bürgermeisterpaares von 1516, konnte er es nicht lassen, diese neuen und schönen Dinge auszupacken. In den Jahren nach der Rückkehr aus Italien hatte er so viel Architektur im Kopfe, daß es seiner ganzen Besonnenheit bedurfte, um nicht aus dem Gleichgewicht zu fallen. Aufgaben wie die zu den Häusern »zum Tanz« und »zum Kaiserstuhl« (Abb. 161, 162) müssen ihn ganz glücklich gemacht haben. Wohin sein Geschmack ging, erkennt man am schnellsten, wenn man seine Architekturen mit denen Altdorfers vergleicht. Die Hintergründe auf den Baseler Passionstafeln und dem Abendmahl geben nur Strukturformen und Gesimse, kein Ornament. Auch auf der Tafel in Sigmaringen (Abb. 160) beruht der Eindruck des Reichen am meisten auf der Raumgliederung. Selbst am Haus »zum Tanz« wird die phantastische Wirkung mehr durch die Gliederung im großen als durch das ornamentale Beiwerk erzeugt. Die Gotik, die offene wie die versteckte, ist von ihm abgefallen wie ein welkes Blatt *. Er ist der erste Deutsche, dem das Wesen der Renaissancearchitektur klar geworden ist. Er hat es gelernt an den frühen lombardischen Bauten Bramantes. — Nun meine man aber nicht, daß er gegen den Reiz der Schmuckkunst Italiens kühl geblieben wäre. Sind doch die Umrahmungen seiner Glasgemälde und seine in Holz geschnittenen Büchertitel üppige Gärten blühendster ornamentaler Erfindung. Den Samen lieferten ihm dieselben Bauten der lombardischen Frührenaissance, die vieler anderer Landsleute Phantasie befruchteten, vor allem der Dom von Como und die Certosa von Pavia. Die Gewächse, die er daraus zog, beweisen aber doch, daß sie von deutscher Hand gepflegt waren. Was er an Wärme und Ungestüm besaß, kam viel mehr in diesen freien, spielenden Flügen seines Formensinns zum Ausdruck, als dort, wo er den strengen Forderungen der Wirklichkeit gegenüberstand. Dem kräftigen, überkräftigen, schwer in Form zu bringenden Deutschtum seiner Zeit gab Holbein einen Zusatz von Grazie, Geschmack und Besonnenheit. Warum hat er nicht auch Baumeister sein dürfen, wie in Rom der Maler Raphael?

* Dagegen hat er unbedenklich Motive aus dem frühromanischen Zentralbau in Ottmarsheim im Oberelsaß verwendet. Vgl. auch das Scheibenbild Abb. 182.

Viertes Kapitel.

Die Bildhauerkunst.

Es läßt sich nicht verkennen, daß die Bildhauerkunst, mit starkem Schwung und reicher Gestaltungskraft in das neue Jahrhundert eintretend, allmählich hinter die Malerei und Graphik in die zweite Linie zurückgedrängt wurde. Drei Ursachen allgemeiner Art haben dies bewirkt. Die erste: es war eine am Stoff und den von ihm ausgehenden Anregungen der Phantasie und des Gemüts sich freuende Zeit, auf diesem Gebiet konnten die Bildhauer mit den Malern und Zeichnern nicht wetteifern. Die zweite: mit dem Stillstand in der monumentalen Architektur, der, wie wir wissen, schon vor der Reformation eingetreten war, verschwand die Bauplastik von selbst. Die dritte: durch die Reformation fand auch die Altarplastik ihr Ende, nach 1520 ist nur noch weniges entstanden. Es blieb von den altgewohnten Aufgaben der Bildhauerkunst nur das Grabmal ungeschmälert. Eine neue Erscheinung ist die aufblühende Kleinplastik: Bildnismedaillen, Plaketten, Figürchen in Bronze als Schmuck von Brunnen und Geräten. In ihnen allein fanden die spezifisch renaissancemäßigen Formen und Stoffe ein freies Feld.

Trotz dieser schnell sich geltend machenden Einschränkungen hat die Plastik an der Entwicklung des Formgefühls der Epoche einen bedeutenden Anteil genommen, ja, es kommt dasselbe, da es weniger mit stofflichen Belangen verwickelt ist, besonders klar zur Aussprache. Es sind drei Stilgruppen zu unterscheiden. Die größte der Masse nach ist die konservativ-spätgotische. Zu ihr gehören nicht nur die stehengebliebenen Werkstätten, wie es solche zu allen Zeiten gibt, auch mehrere der besten Meister; erst in ihnen kam das Ideal der Spätgotik zur Vollendung. Wo die Entwicklung über diese Grenze hinausdrängte, gabelte sie sich in zwei auseinanderlaufende Linien: die eine strebte, mitunter mit wahrem Ungestüm, einem vorzeitigen Barock zu, die andere der klassischen Hochrenaissance. Obgleich diese beiden Richtungen nur Minderheiten darstellen, treten sie für uns doch in den Vordergrund der Betrachtung.

Die Vischersche Werkstatt.

(Abb. 258—273.)

Wir haben das Lebenswerk Peter Vischers in zwei Hälften auseinandergelegt und die erste im vorangehenden Bande vorweggenommen,

weil sie noch ganz im Zeichen der Spätgotik stand, im zweiten aber meldet sich das Renaissanceproblem mit Macht an. Die erste gipfelte im Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg, die zweite im Sebaldusgrab in Nürnberg.

Die beiden letzten Jahrzehnte vor der Reformation zeigen den Reliquienkultus in Siedehitze. Beispielsweise die Sammlung der Wittenberger Schloßkirche, von der Lucas Cranach den illustrierten Katalog herausgab, zählte schon im Jahre 1509 über 5000 Nummern und vermehrte sich später auf das Dreifache. Das ganze Skelett eines Heiligen zu besitzen, blieb für eine Kirche ein besonderer Vorzug. Eines solchen konnte sich die Sebalduskirche rühmen. Im 14. Jahrhundert war ein einfach-schöner silberner Sarg für den heiligen Leib gefertigt worden. Vermutlich stand er — wenigstens war das die Regel — auf dem Hochaltar. Jetzt meldete sich der Wunsch, ihn noch sichtbarer zu machen durch Aufstellung in der Mitte des Chors. In dieser freien Stellung aber bedurfte er des Schutzes. So entstand der Gedanke, ein durchsichtiges Gehäuse, eine kleine Kapelle, um ihn her zu bauen. War man einmal bei diesem Programm angelangt, so bot die gotische Tradition Anknüpfungspunkte genug. Ein Entwurf Vischers vom Jahre 1488 sieht eine schlanke Spitzpyramide vor, einigermaßen ähnlich den Sakramentshäusern. Die Sache muß lange beredet worden sein. Erst 1507 erhielt Vischer den endgültigen Auftrag. Den neuen Entwurf hat der um die Vischerforschung sehr verdiente Dr. Hubert Stierling von einem Papstgrabe in Avignon ableiten wollen, ohne jedoch erklären zu können, wie der Nürnberger Rotgießer zu dessen Kenntnis gelangt wäre. Ich gebe zu erwägen, ob es nicht auf eine leichtverständliche Ideenassoziation hinführt, wenn man die in Deutschland wohlbekannte Form des Kapellenreliquiars * zur Erklärung heranzieht? Auf jeden Fall ist der Aufbau gotisch. Aber, um nüchtern zu urteilen, es ist eine ermattete, unlebendige Gotik. Wie reizlos die Pfeilerprofile, wie schwerfällig die aus unendlich vielen kleinen Zellen zusammengesetzten Stufenpyramiden, die den Baldachin krönen. Und nun das ganz Überraschende: unten am Sockel sprüht und sprudelt ein Formenreichtum aus einer ganz andern Welt, pure lombardische Frührenaissance. Also ein vollkommener Bruch im Stilbewußtsein bei vollkommener Einheit der technischen Ausführung? Wie ist dies Rätsel zu lösen?

Am Sockel stehen zwei Inschriften: am östlichen Ende »Ein Anfang durch mich Peter Vischer 1508«, am westlichen »Gemacht von Peter Vischer 1509«. Aber es ist noch eine dritte da, nachträglich eingemeißelt, und die lautet: »Peter Vischer purger zu Nürenberg machet das werk mit seinen Sunnen und ward folbracht im Jahr 1519 und ist

* Bd. II, Abb. 203.

allein got dem almechtigen zu lob und sanct Sebald dem himelfürsten zu eren mit hilff frummer leut von den allmoßen bezalt«. Also nicht Peter Vischer allein, sondern mit seinen Söhnen. Damit ist das Rätsel gelöst: es sind die Geister zweier Generationen, die sich hier begegnen und durchdringen. Der alte Vater hat das Werk erdacht, und auch nur er, der Erfahrene, konnte es »machen«, den schwierigen Guß vollbringen. Aber er wehrte sich auch nicht gegen die Einsicht, daß eine neue Zeit gekommen war und eine neue Kunst forderte. Wieweit sie in ihm selbst noch lebendig wurde, wieweit er sie seinen Söhnen überließ, und wie diese zueinander sich verhielten, wird zu untersuchen sein.

Der Söhne waren fünf. Die zwei jüngsten, aus einer dritten Ehe, kommen für das Sebaldusgrab nicht in Betracht. Die drei älteren waren: Hermann d. J. (geb. 1486?, gest. 1514), Peter d. J. (geb. 1487, gest. 1528), Hans (geb. vor 1490, gest. 1549). Vom Lieferanten des zum Guß verwendeten Metalls haben wir die Nachricht, der junge Peter habe das meiste an dem Werke getan. In einer andern gleichzeitigen Aufzeichnung wird »Peter Vischer mit seinem Sohn« als Urheber genannt. Und genauer sagt eine dritte: »Aber Peter Vischer der Jüngere hat den mehreren theill gemacht, dieser mitt der Kunst seinen vatter unnd alle seine Brüder übertroffen, Herman hat allein den apostole Bartholomeum und etliche Tabernakel gemacht.« Was bleibt hiernach noch dem Vater? Die kürzlich von Hubert Stierling durchgeführte genaue Beobachtung des Denkmals hat das Verhältnis in der Hauptsache klargestellt. Das Wachsmodell war in allen Teilen, auch den unteren, vom Vater gleichartig fertiggestellt, vor dem Guß aber wurde es von dem Ende 1508 aus Italien zurückgekehrten zweiten Sohn, Peter Vischer d. J., umgearbeitet; dieser fügte alles hinzu, was Renaissanceform zeigt, die Kandelabersäulen und alle die mehr als 100 Figürchen am Sockel, die Leuchterweibchen an den Ecken, die vier großen Reliefs am Sarkophagunterbau mit Geschichten aus der Legende des Titelheiligen, endlich noch einiges am Baldachin *. Dem Vater aber gehören die zwölf Apostel auf der mittleren Höhe der Pfeiler. Sie nun beweisen, daß auch der Alte mit der Zeit vorwärtsgegangen war. Der Vergleich mit den Apostelfiguren des Magdeburger Grabmals (Bd. II, Abb. 349) zeigt es schlagend. In Italien war er zwar nicht gewesen, aber auch in Nürnberg hatte er von mittelbar oder unmittelbar italienischer Kunst genug zu sehen bekommen, um den Anhauch der Renaissance zu verspüren. Keine scharfe Wendung in



* Auch der 1516 aus Rom zurückkehrende Bruder Hermann hat eine Ideenskizze geliefert, die freilich zu einer totalen Umarbeitung hätte führen müssen. Das auf der Zeichnung allein gegebene architektonische Gerüst ist in strengsten Hochrenaissanceformen gehalten, fast wie die Vorahnung eines palladianischen Fassadensystems. Wir haben es nicht zu bedauern, daß dadurch das 1516 jedenfalls schon weit vorgerückte Modell nicht verdrängt wurde.

seinem Stilgefühl wurde dadurch hervorgerufen, vielmehr nur das Freiwerden von Neigungen, die schon in ihm selbst lagen. Vischer war von Natur Klassiker. Was uns in seinen dem Sebaldusgrab vorangehenden Werken als kühle Formenreinheit erschienen war, erhebt sich in den Sebaldusaposteln zu einer in Deutschland noch nicht gesehenen Schönheit höherer Art. In der Verschmelzung gotischer und renaissancemäßiger Idealität nimmt er eine ähnliche Mittlerstellung ein wie unter den Italienern Ghiberti. Auch Dürers Apostel suchen den Ausgleich, aber das persönliche Temperament ist gänzlich verschieden. Sucht man in der deutschen Vergangenheit nach einem wahlverwandten Geiste, so findet man ihn bei dem Meister des Straßburger Engelspfeilers. Vischers Gestalten sind überschlank, kleinköpfig, der Gegensatz von Stand- und Spielbein wohl hervorgehoben, aber nicht bis zu wirklichem Kontrapost weitergebildet, die Falten in weit ausholenden parallelen Zügen, entschiedenster Gegensatz zu dem malerischen Gewühl der Spätgotik, die Köpfe von einer ins Allgemeine abgeklärten Schönheit, in dem Ganzen der Erscheinung eine stille, feierliche Musik.

Von einer ganz andern Rasse ist die Gestaltenwelt des Sohnes. War die des Vaters trotz verhältnismäßig kleinen Maßstabes ($^1/_3$ der Lebensgröße) hochmonumental empfunden, so genießt der Sohn mit vollen Zügen die Freiheit dekorativer Kleinplastik. Ein ausgezeichnetes Gedächtnis macht ihn zum souveränen Herrn über die in Italien geschauten Formen und Motive; sein eigen ist die Blutwärme und Saftfrische, mit der er sie rauschend erfüllt. Es ist nicht das kleinste Figürchen unter diesen Hunderten, das nicht über seine dekorative Funktion hinaus noch ein selbsteigenes, volles Leben besäße. Kaum auf irgendeinem Punkte ist ein Moment der Ermüdung zu erkennen. Es muß für den noch jugendlichen Künstler eine herrliche Empfindung gewesen sein, ledig aller Bande der Konvention seine innere Fülle so verschwenderisch ausgeben zu dürfen. Eine zeitgenössische Niederschrift bemerkt bereits, daß der Guß »rauch«, d. h. unziseliert sei, was einen auffallenden Verzicht auf Eleganz, aber auch einen Gewinn an Frische bedeutet. Im Gegenständlichen sind die vom jungen Vischer hinzugebrachten Darstellungen die erste, ganz große und freudige Huldigung vor dem Humanismus. Der eifrige Förderer des Denkmals, Sebald Schreyer, selbst kein Gelehrter, aber mit Konrad Celtis und andern Nürnberger Humanisten befreundet, wird hier seine Wünsche ausgesprochen haben, wie er es auch war, der des alten Vischers hoffnungsvollen Sohn nach Italien geschickt hatte *. Der in der Folgezeit schnell abgebrauchte allegorisch-mythologische Stoff war hier noch von reizender Neuheit. Die an der Sohle des Unterbaus sitzenden weiblichen Gestalten

* Auf Schreyers persönlichen Geschmack fällt ein Licht durch die Nachricht, daß er seine Wohnung mit Bildwerken von Orpheus, Apollo, Amphion usw. geschmückt hatte mit Epigrammen von Celtis.

sind die Personifikationen der Gerechtigkeit, Tapferkeit, Mäßigkeit und Klugheit, nicht sicher zu deuten die vier nackten Männer an den Ecken. Obgleich sitzend, sind diese Figuren voll Bewegung, und zwar Bewegung im Sinn eines durchgebildeten Kontrapostes, wie ihn die Apostelfiguren des Vaters noch nicht kannten, und von einem überraschend sicheren Gefühl für das Organische des Gliederbaus; nicht zierlich, wie die Spätgotik das verstanden hatte, aber voll neuartiger Anmut. Um sie her spielen nackte Kinder. An den Füßen der Kandelabersäulen sieht man Tritone, Nymphen, Panisken und Hirten. Ganz zum Erstaunen sind aber die Szenen aus der Sebalduslegende; nicht daß sie gut erzählt wären — das verbot schon der Inhalt dieser Wundergeschichten, wie z. B. das Anmachen eines Feuers aus Eiszapfen —, aber sie sind in einem so reinen, unmalerischen Reliefstil gehalten, wie er damals in Deutschland ganz unbekannt war. Weder Dürer noch Burgkmair noch sonst wer hat die wiederentdeckte Schönheit des alten Südens mit so ungeteilter, hoffnungsseliger Freudigkeit umfangen, wie hier der junge Peter Vischer. Er ist wie der Jüngling, der zum erstenmal die Geliebte erblickt.

Der Schreibmeister Neudörfer, dem wir wichtige Notizen zur Nürnberger Künstlergeschichte verdanken, sagt von ihm: er hatte seine Lust, in Historien und Poeten zu lesen, daraus er dann viel schöne Poeterey aufriß. Ein übriggebliebenes Blatt dieser Art ist die von Goethe für seine Sammlung erworbene und mit Recht gepriesene Allegorie auf die Reformation, nicht eine Satire gegen das Papsttum, wie bei Holbein und vielen andern in jener Zeit, sondern ein von inniger Glaubensempfindung eingegebenes Bekenntnis zu Luther. Das Datum 1524 sagt alles Nötige über die geistige Lage im Augenblick der Entstehung.

Peter Vischer d. J. hat wenig länger gelebt als Raphael und Mozart. Welche Aufgabe hat ihm die väterliche Werkstatt zwischen der Vollendung des Sebaldusgrabes 1519 und seinem Tode 1527 noch gestellt? Neuerdings ist ihm öfters die sogenannte »schöne Madonna von Nürnberg« zugeschrieben worden. Sie ist in Holz geschnitzt, aber offenbar als Modell für einen Erzguß, Teil einer nicht zur Ausführung gelangten Kreuzgruppe. An der Entstehung in der Vischerschen Werkstatt ist nicht zu zweifeln; die Verwandtschaft mit den Aposteln des Sebaldusgrabes ist groß. Aber es ist etwas erkältend Geziertes und Unreines in dem Werk, so formenschön es auch ist. Daß es von Peter d. J. herrühre, kann ich niemals glauben; dem Vater sie zuzutrauen, fällt ebenso schwer; so mag man an den Bruder Hermann, den Verfertiger des Bartholomäus, denken, von dem freilich sonst nichts Gesichertes bekannt ist. — Im Jahre 1513 wurden für das Kaiserdenkmal in Innsbruck die Könige Artus und Theoderich gegossen (Abb. 271, 272). Waffen und Rüstung waren, wie bei den übrigen in der langen Reihe, vorgeschrieben. Ihre künstlerische

Überlegenheit ist enorm. Die Haltung des sinnend, von Taten träumend, auf sein Schwert gestützten Gotenkönigs hat durch die Notwendigkeit, sich außerdem noch mit seinem Schild zu beschäftigen, etwas einigermaßen Gezwungenes erhalten. Die Haltung des Königs Artus ist aber so leicht und so vornehm in der Charakteristik des Ritterlichen, so geschmackvoll im Schmuck, wie es nichts mehr gibt. Hermann war damals noch nicht in Italien gewesen — seine Reise fällt in die Jahre 1514 und 1515 —, so kann hier wohl an seinen Bruder gedacht werden. Wäre es doch der Vater, so wäre er der Schüler des Sohnes geworden. Als die Güsse fertig geworden waren, mußte der von ewiger Geldnot geplagte Kaiser sie in Augsburg verpfänden. Ohne dieses Mißgeschick hätte die Reihe der Bestellungen bei den Vischers sich wohl vergrößert.

Die nach dem Metallgewicht größte Arbeit der Vischerschen Hütte war das von den Fugger für ihre Familienkapelle bei St. Anna in Augsburg bestellte Abschlußgitter. Als es 1522 fertig geworden war, verweigerten die Fugger wegen Nichtbeachtung einer Vertragsbedingung die Abnahme. Es blieb lange in der Werkstatt stehen. Nach manchen Wechselfällen — u. a. bewarb sich darum der Pfalzgraf Ottheinrich — wurde es vom Rat der Stadt Nürnberg angekauft und im großen Rathaussaal aufgestellt. Dort stand es bis 1806, in welchem Jahre — dem Jahre des Endes der reichsstädtischen Selbständigkeit — es als altes Metall verkauft wurde. Nur aus Zeichnungen kennen wir es. Danach zeigte es keinerlei Ähnlichkeit mit gotischen Gittern, auch nicht die Formen der deutschen Frührenaissance, d. h. die lombardischen, sondern es hatte die Haltung einer strengen Hochrenaissance. Offenbar die Frucht der römischen Reise Hermann Vischers (1515) und das einzige Beispiel einer Berührung der deutschen Kunst mit diesem Formenkreise. Das Gitterwerk ist eingespannt in einen lockeren Pfeiler- und Säulenbau, der ein antikes Gesimse und über den Öffnungen flachbogige Lünetten trug. Die in den letzteren angeordneten Reliefs waren der einzige figürliche Schmuck. Sie sind zu großer Überraschung kurz vor dem Kriege auf einem französischen Schloß wiederentdeckt *, wohin sie wahrscheinlich durch jenen Händler aus Lyon gelangten, der 1806 das Gitter ankaufte und bis auf diese Teile einschmolz. Sie zeigen (für eine christliche Kirche ein seltsames Thema) Spiel und Kampf nackter Figuren aus dem Reich der Amphitrite. Erst wenn größere Photographien nach Deutschland kommen, wird sich genauer bestimmen lassen, an welchen italienischen Vorbildern der junge Nürnberger sich gebildet hat.

Nach alledem steht fest: vom zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ab hatte der alte Vischer im wesentlichen nur noch die Oberleitung der Werkstatt, die künstlerisch führenden Geister in ihr waren

* Ch. Buttin: Le dernier chef-d'œuvre de Peter Vischer. Annecy 1921.

die Söhne: Hermann mit einer Neigung zu klassizistischer Korrektheit, Peter in seinen späteren Werken ebenfalls dem Zuge zur Hochrenaissance nachgebend, aber stets freier und persönlicher. Einzelnes aufzuzählen, ist hier nicht der Ort. Peters d. J. letztes Werk, und ein Hauptwerk der Werkstatt, ist das 1527 vollendete sehr große Wanddenkmal für Friedrich den Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg. Die in flachem Relief gehaltene Ädikula will die Aufmerksamkeit wenig auf sich ziehen; dieselbe gehört ganz dem in vollerer Plastik vom Grunde (nach altem Brauch der Werkstatt Granatmuster) sich abhebenden Bildnisfigur. Wenn irgend etwas in dieser Zeit atmet sie klassischen Geist: Ruhe, Klarheit, Würde, der Kontrapost mit großer Mäßigung durchgeführt. Man kann hier, den Unterschied der Temperamente eingerechnet, von einer ähnlichen Entwicklung zu gotisch-antikischer Synthese sprechen, wie sie in denselben Jahren Dürer vollzog.

Der alte Vischer († 1529) hat nicht nur seine beiden talentvollsten Söhne überlebt (Hermann † 1516, Peter † 1528), er hat auch schon einen leisen Niedergang seiner Werkstatt mitansehen müssen. Grabplatten waren immer deren gesuchteste Erzeugnisse gewesen. Jetzt wendete sich in Süddeutschland die Mode dem in reiche architektonische Umrahmung gefaßten Steindenkmal zu. Nur im Norden hielt sich noch die alte Vorliebe für den Bronzeguß. Von dem seit 1529 die Werkstatt leitenden dritten Sohne, Hans, notieren wir kurz: das Grabmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg in Halle (später nach Aschaffenburg versetzt), das Grab Johanns des Beständigen in Wittenberg, das des Kurfürsten Johann Cicero in Berlin, das des Bischofs Sigismund in Merseburg.

Von den kleineren fränkischen Gießhütten zu sprechen, ist entbehrlich. Die Bildschnitzerei siechte dahin, seit ihr durch die Reformation das Wasser abgegraben war.

Augsburg.

(Abb. 274—280.)

Im Gebiet zwischen Donau und Alpen war wie im 15. Jahrhundert Ulm, so im Anfang des 16. Augsburg der Sammelplatz. Wir lernen mehrere ausgezeichnete Bildhauer kennen, die stilgeschichtlich die Parallele zum älteren Holbein bilden, das heißt: aus der Spätgotik hervorgewachsen, werden sie am Ende ihrer Laufbahn von einem ersten leichten Anhauch der Renaissance getroffen.

Als Kaiser Maximilian im Jubeljahr 1500 gelegentlich des von ihm einberufenen Reichstags unter großem Gepränge den Grundstein zum Chor der St.-Ulrichs-Kirche legte, verpflichtete er den Abt, ihm außen an der Kirche ein »Epitaphium« zu errichten, »einen steinernen Gaul und einen römischen König mit einem Schwert darob«. Das Schicksal dieses

Werkes war dasselbe wie das aller späteren vom Kaiser zu seiner »Gedachtnus« unternommenen: es blieb Stückwerk. Der mächtige Torso wurde, als die Reichsstadt ihre Selbständigkeit verlor, an einen Steinmetz verkauft (erfuhr also dasselbe, wie in Nürnberg das Vischersche Gitter). Hat es sich wirklich um eine Freistatue gehandelt? Wahrscheinlicher ist Anlehnung an die Wand der Kirche. Das Unternehmen stand klärlich im Gedankenkreise der Renaissance. Aber in der künstlerischen Form war es von den großen Reiterbildern Italiens unabhängig. Darüber belehrt eine Zeichnung Hans Burgkmairs, die der Ausführung in ähnlicher Weise zugrunde gelegen zu haben scheint, wie Dürers Zeichnung dem Vischerschen Hohenzollerndenkmal in Hechingen. Zur Ausführung war der 1494 von Ulm nach Augsburg übergesiedelte Gregor Erhart * gewählt. 1502 arbeitete er mit Hans Holbein und Adolf Daucher den (nicht mehr existierenden) großen Choraltar für das Kloster Kaisheim. Ein Chronist nennt sie »die drei besten Meister zu Augsburg, als sie zu der Zeit weit und breit möchten sein«. Einen *»ingeniosus magister«* nennt ihn ein anderer. Wir ahnen, wie viel uns verlorengegangen ist, wenn wir uns gestehen müssen, von Gregor Erhart nichts Gesichertes zu besitzen. Es ist doch nur eine vage Hypothese, die ihn im Meister des Mörlin-Epitaphs wiedererkennen will. Von derselben Hand sind mehrere kleinere Epitaphreliefs im Domkreuzgang, sehr anmutige, aber nicht eben schwerwiegende Arbeiten, deren späteste, mit den Daten 1513 und 1517, bereits Schmuckformen der Renaissance aufnehmen. Es sind dieselben Jahre, in denen Holbeins Stil die gleiche Wandelung machte.

Fest auf der Bahn der Spätgotik blieb bis an seinen Tod (1523) Hans Beierlein, ein stattlicher und fruchtbarer Meister, den man das schwäbische Seitenstück zu Adam Kraft nennen könnte. Die großen Rotmarmorepitaphe der Bischöfe Friedrich von Hohenzollern und Heinrich von Lichtenau im Dom zu Augsburg (Abb. 228) und des Wilhelm von Reichenau im Dom zu Eichstätt sind ganz malerisch komponiert, aber ohne barocke Züge, mehr auf das Schöne als auf das Charakteristische gerichtet. Beierlein war der geschätzteste Meister für Prälatengräber; man findet sie außer in Augsburg in Neuburg, Roggenburg, Eichstätt, Ingolstadt, Moosburg, Landshut, Altötting.

Die Wendung zur Renaissance vollzog als erster Adolf Daucher. Er ist unter den Bildhauern die Parallele zu Burgkmair. Wie in Nürnberg Sebald Schreyer, der humanistisch gebildete Patrizier, dem jungen Vischer den Weg nach Italien wies, so empfing Daucher den Anstoß durch Jakob Fugger. Wir haben gesehen, wie unter den fürstlichen Mäzenen der Zeit, bei Kaiser Maximilian, bei Friedrich von Sachsen,

---

* Vgl. Bd. II, S. 255. Ich benutze die Gelegenheit, um eine dort gemachte Angabe zu verbessern: Gregor war nach neueren Forschungen nicht der Bruder, sondern der Sohn des Michael Erhart.

beim Kardinal von Brandenburg, die Neigung zur Renaissance um sich griff: dem fürstlichen Kaufmann von Augsburg kam im Ernst der neuen Gesinnung keiner gleich. Jakob Fugger war unter sieben Brüdern der jüngste und für die Studien erzogen. Nach dem frühen Tode der vier älteren übernahm er die Leitung des schon unter dem Vater bedeutenden, durch ihn zu einer Großmacht erhöhten Handelshauses. Durch einen längeren Aufenthalt in Venedig hatte er sich darauf vorbereitet. Die Herkunft seiner künstlerischen Geschmacksrichtung ist also klar. Dabei hat er doch bei der Ausführung seiner Pläne (ähnlich wie sein kaiserlicher Gönner) immer nur deutscher Kräfte sich bedient. Die von ihm gestiftete Familienkapelle bei der St.-Annen-Kirche ist in den Jahren 1509—1512 entstanden. Die Architektur hält sich in sehr schlichten, aber reinen Renaissanceformen, nur das gewundene Rippennetz des Gewölbes verrät, daß der Baumeister ein Deutscher war. Das Schwergewicht indes wurde auf die Ausstattung gelegt, in welcher Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei zu einer Harmonie sich vereinigen, die mit spätgotischem Zusammenspiel keinerlei Ähnlichkeit hat. An der Schlußwand des quadratischen Raumes waren vier flache Rundbogennischen angeordnet mit den Grabdenkmälern von vier Fuggern; seitlich Chorgestühle; in der Mitte ein sehr eigentümlich gestalteter Altar; den vorderen Abschluß gegen die Kirche sollte jenes in Nürnberg bei Vischer bestellte Bronzegitter bilden, von dem oben die Rede war. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Kapelle schmählich verunstaltet, sind die Bildwerke zerstreut worden, so daß das Bild des Ganzen nach älteren Zeichnungen rekonstruiert werden muß. Der Urheber des reichen plastischen Schmuckes nun war, wie als ein sicheres Ergebnis der neuesten Forschungen (von Ph. M. Halm) angesehen werden kann, Adolf Daucher. Von ihm besitzen wir noch den 1521 vollendeten Marmoraltar der Annenkirche in Annaberg im Sächsischen Erzgebirge. An diesem wie an den Augsburger Chorstühlen verbindet sich die figürliche Plastik mit Architekturformen in ausgesprochener Renaissance, ähnlich denen, die wir im graphischen Werk Burgkmairs finden. Ob dieser oder Daucher sie entworfen hat, läßt sich nicht entscheiden, wiewohl manches zugunsten des zweiten zu sprechen scheint. 1502 wurde im Kloster Kaisheim ein Altar als gemeinschaftliches Werk von Gregor Erhart, Holbein und Daucher aufgestellt. Bei einem gotischen Altar ist die Verteilung der Arbeit auf drei Künstler, den Bildhauer, die Maler und den Kistler (Schreiner), das Normale. Also bliebe vom Kaisheimer Altar für Daucher die Rolle des Kistlers übrig. War dies sein ursprüngliches Ich, so kann man es verstehen, wenn er bei den Fuggerschen Chorstühlen wie bei dem Annaberger Altar auch das Tektonische übernommen hätte, zumal in jenen Jahren selbst in Augsburg erst wenige der Renaissanceformen mächtig waren. Im weiteren soll uns nur noch seine Leistung als Figurenbildhauer beschäfti-

gen. Zuerst die vier Epitaphe (Abb. 274, 275). Von allem Herkommen des deutschen Grabmals sehen sie ab. Die Einbeziehung der aufgebahrten Leiche in das Bildfeld ist ebenso neu wie an sich die Darstellung eines Toten mit eingefallenen Gesichtszügen und im weiten Grabgewand — anstatt des Lebenden in Pracht und Würde. Dann noch am Katafalk die trauernden Satyrn, die auf Delphinen reitenden Putten, wie befremdend nehmen sie an einem christlichen Totenmal sich aus. Erst die Darstellungen der oberen Hälfte der Bildfläche kehren zu dem christlichen Gedankenkreis zurück: das eine Mal die Auferstehung Christi, das andere Mal Simsons Kampf mit den Philistern (beide unter Benutzung Dürerscher Zeichnungen). Nicht minder merkwürdig sind die rechts und links die Reihe abschließenden Bilder: das Fuggersche Wappen, von antiken Kriegern gehalten über Trophäen und gefesselten Gefangenen, als Hintergrund eine Halle in lombardo-venezianischer Renaissance *. Es ist kaum denkbar, daß diese Kompositionen bloß nach Vorlagen zusammengestellt wären, Daucher muß an Ort und Stelle einen Blick in die oberitalienische Welt getan haben. Zugleich aber sieht man, wie es ihm doch Mühe gemacht hat, sich in ihr zurechtzufinden. Als Kunstwerke haben die Fuggerepitaphe nur bedingten Wert, als historische Dokumente bedeuten sie dasselbe wie die gleichzeitig entstandenen Zusätze des jüngeren Vischer zum Sebaldusgrab. Helle Heroldsrufe der einziehenden neuantiken Mittelmeerkunst. — Freier bewegte sich Daucher in den Chorstühlen. Der Aufbau, von dem uns eine Entwurfskizze und eine spätere Abbildung Kenntnis gibt, schließt sich dem spätgotischen Schema an, nur mit Ersetzung alles spätgotischen Details durch italienisches. Erhalten haben sich jedoch die sechzehn Halbfiguren in der oberen Zone der Rückwand (entstanden zwischen 1512 und 1518). In ihnen zeigt sich Daucher von seiner besten Seite. Material und Werkzeug beherrscht er wie keiner vor ihm, zugleich strebt er über den am Einzelfall klebenden Naturalismus hinaus zu einer breiteren, größeren Formanschauung; hier ist er nicht Nachahmer, sondern verschmilzt er die heimische Überlieferung mit den Forderungen der Neuantike zu einem lebendigen neuen Stil. So fühlte er sich nun auch dem Wagnis einer lebensgroßen Freigruppe gewachsen. Sie stand auf der Altarmensa als ihr einziger Schmuck (Abb. 277). Im Gegenstand ist es eine überraschend neu wirkende Verschmelzung zweier überlieferter Themata, des Erbärmdebildes und der Beweinung. Ein bekränzter Jüngling, vielleicht ist ein Engel damit gemeint, hält den Leichnam des Erlösers in aufrechter Stellung, während die Mutter und der Lieblingsjünger, ebenfalls stehend, die schlaff herabhängenden Arme erfassen zu trauervoller Betrachtung der Wundmale **.

---

* Selbst die in Venedig gebräuchlichen eisernen Zugstangen sind wiederholt!

** Vgl. die Bilder Bellinis in Mailand und Berlin.

Auf vielen Kruzifixen der Spätgotik war die Oberfläche schärfer gesehen; im Verständnis für das Knochengerüst und alles Funktionelle (Ph. Halm macht besonders auf die atemleere Hüftpartie aufmerksam) kündet sich eine anders sehende und schaffende Zeit an, aber seinem schwäbischen Naturell kostete es keinen Zwang, sich in den italienischen Schönheitstypus einzufühlen. — Aufgaben von öffentlicher Bedeutung sind Daucher nicht mehr gestellt worden. Er hatte auch keine Nachfolger. Sein Sohn Hans siedelte zur Kleinplastik über (Abb. 286).

Der am stärksten beschäftigte Bildhauer der Frührenaissance in Oberdeutschland war Loy Hering. In Kaufbeuren etwa 1485 geboren, trat er 1499 als Lehrbube in die Werkstatt Beierleins ein. 1511 besaß er in Augsburg eine eigene Werkstatt. 1514 siedelte er nach Eichstätt über, wo er nach 1554 gestorben ist. Er fand für seine Kunst ein ausgedehntes Absatzgebiet. Die heutige Provinz Mittelfranken ist voll von seiner Arbeit, doch auch von auswärts kamen viele Bestellungen. Schon 1518 lieferte er nach Bamberg das große Wanddenkmal des Bischofs Georg von Limburg. Von 1519 ist das Epitaph der Margarete von Eltz in der Karmeliterkirche zu Boppard am Rhein. Von 1524 in Wien das Epitaph des Truchsessen von Witzhausen aus Franken, der Komtur der österreichischen Ballei des Deutschen Ordens war. Von 1527 das Epitaph des Herzogs Erich von Braunschweig in der St.-Blasien-Kirche zu Münden an der Weser. Von 1530 die Tumba für den Grafen Niklas von Salm in Wien, den ruhmreichen Verteidiger Wiens gegen die Türken. Auffallend selten begegnet man ihm in Oberschwaben und gar nicht in Oberbaiern.

Loy Hering hat ausschließlich in Stein gearbeitet. Das lebensgroße Sitzbild des hl. Willibald, mit dem er seine Tätigkeit in Eichstätt eröffnete, und das Limburgdenkmal in Bamberg sind nebst einigen Kruzifixen das einzige, was in vollplastischer Form aus seiner Hand hervorgegangen ist; die übrige, sehr große Masse seiner Werke sind Epitaphe in Reliefform; ihnen schließen sich einige Wandaltäre an. — Obgleich ein Schüler Beierleins, hat er sich früh und mit Entschiedenheit der Renaissance zugewendet. Italien hat er nicht besucht, auch italienische Vorbilder nie benutzt; ihm genügten die Vermittlungen, die Augsburg ihm bot und die er mit beschränktem, aber reinem und folgerichtigem Sinn sich zurechtlegte. An dem Willibalddenkmal in Eichstätt spielte die (jetzt zum Teil zerstörte, aber aus Abbildungen bekannte) Architektur eine große Rolle: eine in verhältnismäßig sehr reinen und strengen Renaissanceformen gehaltene Ädikula mit Muschelnische. Die Statue ist eine entschiedene Absage gegen den spätgotischen Naturalismus; sie mit vollem Leben zu erfüllen, vermochte der junge Künstler nicht, über eine weiche, aber leere Schönheit kam er nicht hinaus. In diesem Frühwerk sind schon alle Eigenschaften seines späteren Stils vorgebildet. Er war

eine lautere, aber nicht reiche Natur. Seine Epitaphe haben stets die Form einer schlichten Ädikula mit Pilastern, Gebälk und abwechselnd als Lünette oder Dreieckgiebel behandelter Krönung. Seine Profile sind korrekt, doch nicht sehr lebendig. Mit ornamentalen Zutaten geht er, im Gegensatz zu allen Zeitgenossen, äußerst sparsam um, durch Naturanlage klassisch gestimmt, wie kein zweiter deutscher Bildhauer des Jahrhunderts, und zwar in der den Schwaben charakterisierenden Schattierung nach dem Milden und Feinen. In seiner Figurenkomposition vereinigt er die religiöse Empfindungstiefe der besten Deutschen seines Zeitalters mit einer wundervollen Einfachheit, wie sie sonst nur bei Italienern gefunden wird. Der Gekreuzigte mit einem oder zwei Betenden davor ist ein Thema, das in zahllosen Wiederholungen an Innigkeit nichts verliert. Wurden kompliziertere Szenen von ihm verlangt, so versagte seine Phantasie, und er geht unbedenklich bei dem Reichen zu Gast, der so viele in dieser Zeit speiste, bei Dürer. Dessen Holzschnitt mit der Dreieinigkeit hat er ein halb dutzendmal, bald genau, bald vereinfacht, wiederholt. Auf einem Epitaph in Eichstätt sieht man die Anbetung der Könige aus dem Marienleben wörtlich nachgeschrieben, durch Hinzufügung des Stifters als Zuschauer freilich einigermaßen aus dem Gleichgewicht gebracht.

Daß seine stille Kunst in einer viel öfter zum Anspruchsvollen und Rauschenden neigenden Zeit auch ihre Freunde fand, verdient alle Beachtung.

Schwaben.

(Abb. 227—232.)

Zwischen den beiden energisch auf neue Ziele hinstrebenden Schulen, der klassizistischen mit dem Mittelpunkt in Augsburg, und der barocken im Lande der Rheinschwaben, bietet das weite schwäbische Mittelland den Anblick einer vergleichsweise altertümlichen, zum mindesten bedächtiger fortschreitenden, aber doch noch in voller Blüte stehenden Kunstübung. In Übergangszeiten haben die großen Städte einen weiten Vorsprung. Sie fehlten in Schwaben, selbst Ulm konnte, wie wir es schon in der dortigen Malerei gesehen haben, mit Augsburg nicht Schritt halten; was dort gemacht wurde, wirkt verhältnismäßig altertümlich. Die Werkstatt Jörg Syrlins d. J. (der 1520 aus den Steuerbüchern verschwindet) versorgte Oberschwaben bis an den Bodensee. Neben ihm sind greifbare Persönlichkeiten Martin Schaffner (Hutzaltar im Ulmer Münster 1521, Altar in Wettenhausen 1524) und Daniel Mauch (gesichertes Werk der Altar in Biselbach mit dem falschen Datum 1501, Abb. 230). Kleinere Werkstätten sind in Kaufbeuren, Memmingen, Ottobeuren, Biberach, Ravensburg, Urach nachgewiesen. Sie

versandten ihre Arbeiten einesteils ins Unterland, andrerseits in die Alpentäler des Allgäu und Graubündens (z. B. in Hindelang ein großer und vorzüglicher Altar von Jörg Lederer in Kaufbeuren). Aus dem Abbruch der gotischen Altäre im 17. und 18. Jahrhundert sind viele Bruchstücke übriggeblieben, allein ihr historischer Zusammenhang ist zerrissen; in den Sammlungen, die sich neuerdings ihrer angenommen haben, figurieren sie deshalb meist nur unter der allgemeinen Bezeichnung »schwäbisch« oder auch nur »süddeutsch«. Der Charakter im ganzen ist der einer breit sich auslebenden Spätgotik; die Formen sind voller und weicher als im 15. Jahrhundert, der Schönheitssinn freier; neue Probleme treten nicht auf.

Baiern.

(Abb. 218—226.)

Nicht überall zwischen Nachbarstämmen unterscheiden sich die künstlerischen Temperamente so scharf wie zwischen Schwaben und Baiern. Es ist eine Weiterbildung der schon im 15. Jahrhundert vorgezeichneten Züge, wenn der mildere Schönheitssinn der Schwaben sich zur Renaissance hingezogen fühlte, während bei den Baiern in immer bestimmter werdenden Umrissen ein kernhaftes Barockgefühl sich durchsetzt. Wenn auch die bairischen Bildhauer frühzeitig, von 1515 ab, Renaissanceformen in ihre Ornamentik aufnehmen, so bedeutet das nichts weniger als Renaissancegefühl: sie betrachten sie als gute Beute zur Steigerung malerisch-barocker Wirkungen. Die Graphik, besonders der Buchschmuck, gab die Vorbilder für diese Kandelabersäulen mit ihrem Wechsel von Schwellungen und Einschnürungen und dichtem Besatz mit Blattwerk, diese dicken Girlanden, welligen und an den Enden aufgerollten Schriftbänder, diese kletternden nackten Kinder; umgesetzt in die schwere Körperlichkeit der Bildhauerkunst, wirken sie barock. Wie es scheint, haben die Grabsteinbildhauer Niederbaierns diesen von der Augsburger Erstlingsrenaissance im Charakter grundverschiedenen Dekorationsstil zuerst ausgebildet; eine stimmungsvolle Umrahmung zu den romantisch n Rittergestalten der Maximilianszeit. Stephan Rottaler in Landshut und Jörg Gartner in Passau waren die schwungvollsten Schilderer dieser »letzten Ritter«, und haben sich damit auch um die Kulturgeschichte ein Verdienst erworben. — Sehr lebhaft, ja stürmisch klang die Spätgotik in der Holzplastik aus. Mehr als in Schwaben und Franken lebte in Baiern die Kunst in der Region des Volkstümlichen. Auch eine so scharfkantige und temperamentstarke Persönlichkeit, wie wir sie seit kurzem in dem Landshuter Hans Leinberger kennen, tritt aus ihr nicht heraus. Verglichen mit der neuen Bewegung, die im Jahrzehnt von 1515 bis 1525 ihre Kulmination er-

reichte, war selbst der Stil eines Erasmus Grasser noch gebunden. Jetzt greift ein hochgesteigertes Lebensgefühl zu den kühnsten Ausdrucksmitteln: mächtig ausladenden Silhouetten, verwegenen Posen und flatternden Gewändern, in denen ein Wirbelwind sich gefangen zu haben scheint. Gewisse Renaissance-Requisite sind nur ganz äußerlich angenommen; »von dem feinen Formalismus Nürnbergs ist Leinberger ebenso weit entfernt wie von der lächelnden Anmut der Schwaben; ihm heftet etwas Provinzielles, ja Rustikales an«. Aber nie verliert er eine gewisse Würde. In seinem Hochaltar zu Moosburg spricht die Spätgotik ein wahrhaft mächtiges Abschiedswort (Abb. 222). — Im Grunde ist diese letzte Spätgotik ein urwüchsiger Protobarock. Sie beherrscht, oft ins Zügellose ausschreitend, die niederbairischen, aber auch einige Münchener Werkstätten, bis 1530, um dann zu ermatten und vor der welschen Manier die Segel zu streichen.

Der Oberrhein.

(Abb. 233—241.)

Sehen wir zu, in welchen Landschaften die Plastik sich am stärksten zu barocker Abwandlung hingezogen fühlte, so finden wir: es waren dieselben, in denen die Malerei dem Romantischen hingegeben war. Auf der einen Seite Niederbaiern und die Donauschule, auf der andern der Oberrhein. An diesem zweiten Herde ist die Denkmalüberlieferung leider eine ganz trümmerhafte, zumal auf dem an lebendigen Kräften reicheren elsässischen Ufer. Schon das wenige, was übriggeblieben ist, zeigt ein in mannigfaltigen Farben spielendes Bild, nur von Berührung mit der Renaissance ist keine Spur. In Straßburg, wo die Hauptwerkstätten zu suchen sind, ist so gut wie nichts übriggeblieben; vier große Relieftafeln von einem ehemaligen Altar in Alt-St.-Peter, um 1510, sind bemerkenswert durch Entlehnungen aus Dürerschen Holzschnitten (derselbe Fall auf Altären in Bergheim und Kestenholz). Etwas mehr hat sich in Straßburgs Umgebung erhalten und ist von so hoher Qualität, daß es nur in Straßburger Werkstätten entstanden sein kann. So die drei Altäre, um 1500—1510 in Lautenbach im Renchtal; zumal auf den mittleren würde die Bezeichnung gotisches Rokoko vollkommen passen (Abb. 233). Von süßester und doch frischer Anmut ist die Weihnacht von einem Altar in Molsheim (Abb. 234). Sehr anders wieder die Skulpturen im Schrein des Isenheimer Altars (Abb. 236). Sie mögen schon fertig gewesen sein, als Grünewald den Auftrag für die Flügelgemälde erhielt. Der sie geschaffen hatte, war kein Schul- noch weniger ein Geistesverwandter des Malers. Aber zu den großen Künstlern des Zeitalters gehört auch er. Wahrscheinlich war es Niklaus von Hagenau, von dem wir ein älteres Werk in den Überresten des 1501 ausgeführten Lettneraltars

im Straßburger Münster besitzen. Der Schrein des Isenheimer Altars enthält nur drei Figuren: in der nischenförmig vertieften Mitte der sitzende Titelheilige des Klosters, Antonius Eremita, seitlich die stehenden, in Hochrelief ausgeführten Kirchenväter Hieronymus und Augustinus, mit der viel kleineren Porträtfigur des Altarstifters; dann noch, ebenfalls kleiner, zwei Bauern, welche dem Patron einen Hahn und ein Schwein als Gaben bringen. Der ungleiche Maßstab wie die ganze Anordnung ist altertümlich. Niklaus von Hagenau ist in erster Linie Charakterschilderer und dazu verfügt er über eine Formensprache von ungeheurer Wucht und massiver Bestimmtheit. Auch die Gewandung hat physiognomische Bedeutung, man dürfte sie bei keinem dieser Männer vertauschen. Es ist Vöge zuzustimmen, wenn er von den Kirchenvätern sagt, daß nirgends sonst in der deutschen Holzplastik das Übergewaltige des Geistigen so zum Ausdruck komme. Antonius hingegen ist kein Denker, auch nicht der Urvater der Wüstenheiligen, sondern so wie das Volk den Patron der Haustiere sich dachte, ein bäuerlicher Patriarch, treuherzig und würdevoll, gütig und streng zugleich. Es will etwas sagen, daß Niklaus von Hagenau in seiner ganz anderen Art neben Grünewald sich wohl behaupten kann.

Zwanzig Jahre nach dem Isenheimer entstand der Breisacher Hochaltar (Abb. 238). Von dem, was zwischen ihnen liegt, besitzen wir nur äußerst spärliche Überreste. Eben in dieser Zeit hat sich aber eine tiefe Wandlung vollzogen. So voraussetzungslos und ganz seltsam, wie das jüngere Werk uns heute erscheint, war es nicht. Schwerlich hätte auch ein altes, vornehmes Stift seinen Hochaltar, der allein schon durch seine Größe ein Unternehmen ersten Ranges war, einem Meister anvertraut, auf dessen Kunstweise es nicht schon irgendwie vorbereitet gewesen wäre. Der Breisacher Altar zeigt die Spätgotik in voller Auflösung, mit stürmischem Drang will aus ihr ein Neues sich gebären. Zwar kann der erste Blick darüber noch täuschen. Die Gesamterscheinung nämlich, soweit sie durch das tektonische Gerüst und dessen Dekoration bedingt ist, ist noch unverfälscht gotisch, ohne jegliche Beimischung von Renaissanceformen, die doch in dieser vorgerückten Zeit — 1526 — kaum je zu fehlen pflegt. Und so hält sich auch die figürliche Komposition einfach an das für die Darstellung der Marienkrönung altgewohnte Schema. Aber welch ein seltsam neuartiges Leben quillt aus dem überlieferten Umriß! Ist diese Plastik überhaupt noch Plastik? Wenn man den Reliefstil Peter Vischers des Jüngeren als Muster einer rein plastischen Denkweise dem Breisacher Altar gegenüberstellt, so kann man nur sagen: nein. Sind doch selbst viele von den Gemälden Dürers in höherem Grade plastisch gedacht. Lediglich als Steigerung der malerischen Momente ist indessen die Eigenart des Breisacher Altars offenbar noch nicht genügend charakterisiert. Th. Demmler, dem wir die geistvollste und eindringendste Analyse ver-

danken, bemerkt, daß hier von vornherein auf die perspektivische Raumdarstellung an einem sichtbaren Hintergrunde — man vergleiche etwa den Lautenbacher Altar und viele spätgotische Reliefbilder — verzichtet ist. Die Figuren des Vordergrundes sind aus dem Gestrüpp krauser Linien, dem Wirrwarr von Licht- und Schattenflecken, der hinter ihnen liegt, nicht gelöst. So weit das Auge dringt, nimmt es noch körperhafte Formen wahr: beabsichtigt ist die Illusion einer aus unendlicher Tiefe hervorkommenden Gruppe. Diese quellende Lebendigkeit der Tiefe ließ sich aber nur durchführen, wenn auch der Vordergrund ein Bild höchster, vielfältigster Bewegtheit bot. Der Gegenstand zwar gab dazu an sich nicht den geringsten Anlaß. Er verlangte drei Figuren in der gemessenen Haltung einer feierlichen Zeremonie. Die ganze Darstellungskunst des Meisters mußte sich im Beiwerk aussprechen. Die Durchwühlung der Gewänder und Haare, die Potenzierung aller Faltenmotive, die fortwährende Durchbrechung und Verunklärung der Umrisse, die Scheu vor allem Faßbaren, Festumgrenzten ist es denn auch, die dem Ganzen jene seltsame, gewaltsame Phantastik gibt. Ein rein dekoratives Programm ist mit äußerster Konsequenz durchgeführt, während die sachliche Darstellung zur Nebensache wird. Das ist das Merkwürdige an dieser schäumenden, strudelnden Bewegtheit, daß sie in keiner Weise der Widerschein eines inneren Lebens höherer Art ist, nur der Ausbruch eines Temperaments. Die Köpfe sind von gemeinem Typus und blöde im Ausdruck, und die Körper interessieren nicht an sich, nur im dekorativen Zusammenhang: alles geht auf im malerisch bewegten Eindruck der Gesamtkomposition, welcher überdies noch durch ein gewaltiges Format — die Hauptfiguren haben mehr als Lebensgröße — gebieterischer Nachdruck gegeben ist. Daß es sich hier nicht um eine einmalige Laune, sondern um einen durchgebildeten persönlichen Stil handelt, zeigen Abb. 237 und 240—241. — Den Namen des Breisacher Meisters kennen wir nicht, nur sein Monogramm H. L., das noch keine Auflösung gefunden hat *. Als Einzelpersönlichkeit würde er es nicht rechtfertigen, daß wir uns so eingehend mit ihm beschäftigt haben, allein er ist höchst merkwürdig als Exponent einer in ihm mit lautem Brausen hemmungslos sich entbindenden Zeitströmung, für die es keinen andern Namen geben kann als wieder: Protobarock. Sie ist noch nicht allbeherrschend, aber sie ist auch nicht an einzelne Orte und Personen gebunden. Vorher sind wir ihr in Baiern, soeben am Oberrhein begegnet, und am Mittelrhein und in Norddeutschland werden wir sie wiederfinden.

* Nach mehreren mißglückten Identifizierungsversuchen (u. a. mit Hans Leinberger) ist Th. Demmlers Vorschlag, dem Breisacher die Stiche und Schnitte des Monogrammisten HL aus den Jahren 1516 bis 1522 zuzuteilen, der erste, der die Wahrscheinlichkeit für sich hat. Der Stil des Altars wird dadurch um vieles verständlicher.

Mittelrhein und Untermain.

(Abb. 243—252.)

In Würzburg lebte Riemenschneider bis 1531. Ins 16. Jahrhundert fallen zwei Hauptwerke: das Denkmal Kaiser Heinrichs im Dom zu Bamberg, vollendet 1513, und das Denkmal des Bischofs Lorenz von Bibra im Dom zu Würzburg, nach 1519. Sie beweisen, daß Riemenschneider sich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts nicht weiterentwickelt hat. Wenn das Bibradenkmal so aussieht, als habe er sich noch in späten Jahren der Renaissance zugewendet, so trügt der Schein: zwar nimmt die reiche Rahmenarchitektur in ihrem Ornament und ihren spielenden Putten antikische Formen an; allein sie rühren nicht vom Meister selbst her, vielmehr von einem jüngeren Werkstattgenossen; dagegen zeigt die Hauptfigur und zeigen die Heiligen zu beiden Seiten der Lünette unverändert denselben Stil wie das bald nach 1495 ausgeführte Scherenbergdenkmal. Mit dem Bibradenkmal hat die Renaissance Würzburg nur eben gestreift. Die zahlreichen Schüler Riemenschneiders arbeiteten in der Art des Meisters weiter ohne nennenswerte Neuerungen.

Die bei Riemenschneider vorzeitig zum Stillstand gekommene Entwicklung fand ihren wahren Fortsetzer in dem Mainzer Hans Backofen. Dieser kraftvolle Geist hat sich allein durch eigene Anstrengung von der Basis der Spätgotik aus einen neuen, in wesentlichen Eigenschaften über die Spätgotik hinausgewachsenen Stil errungen. Er läßt sich in Mainz von 1505 bis an seinen Tod 1519 in großartiger Tätigkeit nachweisen als Oberhaupt einer Werkstatt, welche die Bildhauerkunst rheinauf-rheinab von Speier und Heidelberg bis Oberwesel und östlich bis Frankfurt, Aschaffenburg und Wimpfen beherrschte.

Backofen hinterließ bei seinem Tode 1519 als sein und seiner Gattin Katharina Fust (aus der mit den Anfängen Gutenbergs zusammenhängenden reichen Goldschmiedfamilie) gemeinsames Legat die große Kreuzigungsgruppe gegenüber der späteren St.-Ignatius-Kirche. Sein Geburtsort Sulzbach kann entweder das Sulzbach bei Höchst oder das bei Aschaffenburg gewesen sein. Sein Geburtsjahr kennen wir nicht. Später als 1460 kann es kaum liegen, so daß er ein ziemlich genauer Altersgenosse Riemenschneiders, wenn nicht noch älter, war. Als dessen Schüler möchten wir ihn nicht gelten lassen; zur Erklärung weniger äußerlicher Übereinstimmungen mit der Kunstweise des Würzburgers gibt es auch andere Möglichkeiten. Wahrscheinlicher ist er aus der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts sehr bedeutenden Mainzer Schule selbst hervorgegangen. Die erste Arbeit, die wir von ihm kennen, hohen Ranges schon in der Aufgabe, ist das mächtige und prächtige Denkmal des 1504 verstorbenen Erzbischofs Bertold von Henneberg im Dom zu Mainz. In der Anlage steht es dem nach 1484 ausgeführten Denkmal

des Verwesers Adalbert von Sachsen nahe. Von den Riemenschneiderschen Denkmälern unterscheidet es sich durch die größere plastische Energie; so nervige Greifhände als die, mit denen der Kurfürst sein Gebetbuch umspannt, hat Riemenschneider niemals gebildet; auch nie ein so festes Dastehen; nie einen Baldachin von so barocker Bewegtheit. Riemenschneider läßt uns in seinen Arbeiten in Stein nicht vergessen, daß sein Hauptgebiet die Holzschnitzerei war; dem Temperament Backofens war allein der Stein * kongenial. — In den folgenden Jahren führte er eine Reihe großer Kreuzigungsgruppen aus, alle in Stein und unter freiem Himmel aufgestellt: in Eltville 1506, auf dem Domhof in Frankfurt 1509 **, auf dem Peterskirchhof ebendort 1512, in Hattenheim 1512, in Wimpfen zwischen 1510 und 1517. Ihre rasche Folge beweist, wie sehr er mit ihnen ins Schwarze getroffen hatte. Wählen wir zu näherer Betrachtung die erste der beiden Frankfurter Gruppen (Abb. 244, wobei es sich empfehlen wird, eine Kreuzigungsgruppe des 13. Jahrhunderts, etwa Bd. I, Abb. 427, danebenzuhalten). Die ältere, symbolisch-repräsentative Auffassung ist, wo nicht ganz aufgegeben, so doch mit einem starken, realistisch-historischen Element versetzt. Daher die Vermehrung der Figuren von drei auf sieben. Mit der Einbeziehung der Schächer war die Malerei längst vorausgegangen, die Aufnahme in eine freiplastische Gruppe ist neu ***. Die Komposition ist lockerer geworden, es fehlen die durchgreifenden senk- und wagerechten Koordinaten; alle Köpfe, mit Ausnahme des die Symmetrie durchbrechenden Longinus, befinden sich nahe einer Kreislinie, deren Zentrum der Punkt zwischen den Knien Christi sein würde. Die Gestalten sind kleinköpfig, schlank, aber sehr fest im Bau und in der Haltung, die Gestikulation wuchtig und gemessen. Der Gekreuzigte ist eine Weiterbildung des im Baden-Badener Kruzifix inaugurierten Typus nach der Seite des Kraftvollen; im Kopfe liegt eine großartige Unbekümmertheit um das Leiden. — Besonders bezeichnend ist Backofens Madonnenideal, das wir durch fünf (Werkstattarbeiten hinzugenommen acht) Exemplare hindurch verfolgen können: eine Gestalt, die dem Geschlecht jener germanischen Frauen anzugehören scheint, die auf ihren Wagenburgen kämpfend den Römern Schrecken einflößten. Der unbußfertige Schächer ist ein Landsknecht. — Eine neue Stufe in Backofens Kunst und ihr Höhepunkt ist das von 1515 bis 1517 gearbeitete

* Er bediente sich nicht des in Mainz am leichtesten greifbaren Main-Sandsteins, sondern regelmäßig eines härteren Eifeltuffs aus den Brüchen bei Laach, für den er Befreiung vom Rheinzoll erworben hatte.

** Eine Stiftung desselben Jakob Heller, für den im selben Jahre Dürer den Mariä-Himmelfahrts-Altar ausführte.

*** Einen kurzen zeitlichen Vorsprung hätte nur der Kalvarienberg auf dem Johannisfriedhof in Nürnberg, vorausgesetzt, daß er wirklich noch von Kraft ausgeführt ist; auch die Figur des Hauptmanns war dort vorhanden.

Denkmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen (Abb. 245, 246). Es enthält eine epochemachende Neuerung zunächst schon im gegenständlichen Motiv. Alle früheren Denkmäler des Mainzer Doms, und so auch die beiden von Backofen vorher ausgeführten, das Hennebergsche und das Liebensteinsche, enthielten als Hauptgegenstand die Bildnisfigur des Verstorbenen, auf dem Gemmingendenkmal aber steht im Mittelpunkt der Gekreuzigte; der Erzbischof kniet zu seinen Füßen, empfohlen von den Patronen seiner Kirche, dem hl. Martin und dem hl. Bonifatius. Etwas Ähnliches war hie und da schon vorher versucht worden: in Mainz selbst im Epitaph des Kanonikus Strohut von 1485, in Augsburg im Epitaph des Bischofs Friedrich von Zollern von 1505; beidemal Reliefs in bildmäßiger Komposition. Bei Backofen bedeutet die kühne Kontrastierung schwarzer Schattenflecke und fahriger Lichter, der durch das Ganze gehende mächtige Bewegungsstrom nicht eine Ablenkung vom Plastischen weg, sondern eine Steigerung des körperlichen und räumlichen Tiefengefühls. Im Gesamteindruck liegt eine monumentale Wucht, wie sie vorher noch nie erreicht, von Adam Kraft gerade nur geahnt war, und eine Steigerung der herben Männlichkeit, die in den Kreuzigungsgruppen die Grundstimmung bildete, zum Heroischen: diese Heiligen sind dem Granit verwandte Urmenschen; würden sie sich in Bewegung setzen, so müßte die Erde unter ihnen zittern. Mit der spätgotischen Formensprache war das nicht mehr auszudrücken, sie mußte zugleich verstärkt und vereinfacht werden. Verschwunden ist die spätgotische Selbstherrlichkeit in der Linienführung der Draperie, unter ihr fühlt man überall die starken Knochen und wuchtigen Glieder heraus. Wenige, aber groß geschwungene Faltenzüge; auf den Kämmen an einigen Stellen eine eigentümliche zitternde, kräuselnde Bewegung, wie ein aus der Tiefe kommendes Aufbrausen; an den Stellen, wo das Faltental endet, als Akzent eine kleeblattförmige Ausbuchtung. Das System des 15. Jahrhunderts mit seinen eckig gebrochenen, willkürlich durch- und übereinander geworfenen Zügen ist aufgegeben, die Faltengebilde des 16. Jahrhunderts bewegen sich in Bogenlinien, und in ihnen ist das Erstgedachte nicht die Linie, sondern die plastische Form.

Das Gemmingendenkmal in Mainz entstand in denselben Jahren, in denen in Nürnberg das Sebaldusgrab in seine letzte Gestalt gebracht wurde. Sie sind ragende Marksteine an einem Scheidewege. Beide bedeuten gegenüber dem Vorausgegangenen etwas Neues, im Vergleich miteinander etwas durchaus Verschiedenes. Was in der Vischerschen Werkstatt vor sich ging, war nicht Entwicklung, sondern Wahl zwischen zwei heterogenen Stilen; bei Backofen aber vollzieht sich echte Entwicklung, eine alte Schlangenhaut wird abgestreift, und die Spätgotik lebt in der verjüngten Gestalt des Barock weiter. Dieselbe Metamorphose, wie wir gesehen haben, ging am Oberrhein und in Baiern vor sich,

nur wenig später und gewiß unabhängig von der Mainzer Schule. In dieser Koinzidenz liegt die tiefere Bedeutung des Vorgangs.

Während aber im bairischen und oberrheinischen Protobarock bald die Neigung hervortrat, das Prinzip auf die Spitze zu treiben, ja zu karikieren, verlor Backofen gegenüber seinem ungestümen Temperament nie die Besonnenheit. Dies blieb ein Merkmal der Mainzer Schule. Backofens umfangreiche Tätigkeit, von der wir heute doch nur einen Teil kennen, weist auf eine mit Gehilfen reich besetzte Werkstatt. Mehrere von ihnen haben sich dann selbständig gemacht. Freilich besteht kein Zweifel, daß von der großen Produktion in den das mittelrheinische Gebiet besonders schwer heimsuchenden Kriegsläuften des 17. und 18. Jahrhunderts sehr viel zugrunde gegangen ist. Wir dürfen nicht unterlassen, auf die wichtigsten Stücke aufmerksam zu machen. — Von Backofen selbst rühren die Bildnisepitaphe des Kanonikus Peter Lutern in Oberwesel und des Walter von Reiffenberg in Cronberg her, kleiner als die Mainzer Denkmäler, an künstlerischem Wert nicht unter ihnen. Ausgezeichnete Werkstattarbeiten sind sodann das Allendorfsche und das Eselwecksche Epitaph in Eberbach und das Gutensteinsche in Oberwesel. — Ein temperamentvoller Schüler schuf die mit dem Epitaph des Kanonikus Zobel verbundene Thomasgruppe des Mainzer Doms, datiert 1521 (Abb. 247). Ein anderer, vielleicht der beste von allen, das Doppelgrabmal in der Kirche von Handschuhsheim bei Heidelberg, 1519 (Abb. 251); derselbe das Doppelgrab des Wolf Kämmerer von Worms, und der Agnes von Sickingen in der Katharinenkirche zu Oppenheim; ähnliche, etwas mattere, in Geisenheim im Rheingau und Gauodernheim in Rheinhessen. Ein besonders hochstehendes Schulwerk ist das Wandgrab der Katharina von Bach († 1525) in Oppenheim. Die Südgrenze im Wirkungskreis der Mainzer Zentralwerkstatt ist Speier; die Pilaster von der Umrahmung eines zerstörten Epitaphs wiederholen genau diejenigen des Mainzer Gemmingendenkmals; in irgendwelchen Beziehungen zu Backofen stand auch der große, zentral (!) angelegte (nur aus Abbildungen bekannte) Ölberg auf dem Domhof, den Hans von Heilbronn begonnen, ein Lorenz von Mainz fortgesetzt und vollendet hatte. Sicher aus Backofens Werkstatt ist der Ölberg in Eltville im Rheingau. — Ausstrahlungen des Backofenschen Stils in größere Ferne sind: das Ottensteinsche Doppelepitaph in Oberwesel, nach 1520; das Denkmal des Pfalzgrafen Johann in Simmern 1522; das des Wild- und Raugrafen Philipp in St. Johannesberg a. d. Nahe 1522; das Breitenbachepitaph im Dom zu Trier 1523; die große sechsfigurige Kreuzigungsgruppe in Hessental bei Aschaffenburg von 1519. Es sind Arbeiten von durchweg sehr tüchtigen Schülern. Einen von ihnen schickte der Kurfürst Albrecht, der zugleich als Erzbischof von Magdeburg Inhaber des Moritzstiftes in Halle war, 1523 dorthin, um den Dom mit 17 Kolossalstatuen, an der inneren Hochwand aufgestellt,

zu schmücken (Abb. 250). Derselbe hat den Kopf noch voll von Erinnerungen an den Meister, aber dessen herbe Größe besitzt er nicht mehr; die Gewandmotive sind zierlicher und gehäufter, die Köpfe weicher und differenzierter; und während Backofen für das Renaissanceornament nur ein beiläufiges Interesse zeigte, hat es der Jüngere mit Eifer propagiert. Falls im Dom von Halle auch die Kanzel und die Portale von ihm sind, so muß er die Lombardei besucht haben.

Man sieht, nach Backofens Tode (1519) haben sich seine Werkstattgenossen in alle Windrichtungen zerstreut. Mit den obigen Anführungen ist ihr Einfluß aber noch nicht erschöpft, flachere Auswirkungen lassen sich noch vielfach beobachten.

Backofen ist unter den Bildhauern des Zeitalters neben der Vischerschen Werkstatt die stärkste Potenz. Er zeigt uns, wohin die deutsche Plastik unabhängig von der Renaissance gelangen konnte, wie Grünewald dasselbe für die Malerei gezeigt hatte. Bei beiden bildet die Spätgotik die Grundlage und geht die Entwicklungsrichtung auf den Barock hin. Durch diese Parallele tritt die Bedeutung des unteren Maingebiets in helleres Licht. Backofen und Grünewald waren durch Geburt Landsleute. Später müssen sie im Dienste des Kurfürsten auch in nähere persönliche Berührung getreten sein. Hier öffnet sich ein Spielraum zu mancherlei Vermutungen. Ist etwa in das Bild des Gekreuzigten auf dem Gemmingendenkmal etwas vom Grünewaldschen Geist übergegangen? Und umgekehrt: geht etwa der Stilwandel vom Isenheimer Altar zur monumentalen Haltung des Hallischen auf Backofen zurück?

Niederdeutschland.

Abb. 253—257.

Die Reformation und in gewissem Maße auch der Humanismus schienen dazu bestimmt zu sein, den durch natürliche Anlage, noch mehr durch den Gang ihrer Geschichte in starke Absonderung geratenen Hälften Deutschlands, dem Norden und dem Süden, neue Vereinigungspunkte zu schaffen. Wieweit ihnen dies gelungen, wieweit mißglückt ist, konnte in unserer Epoche, als dem Anfang der Entwicklung, noch nicht sichtbar werden. Befragen wir die Kunst, so sehen wir von Annäherung nichts. Der mächtigen und jugendfrischen Bewegung in Oberdeutschland hat Niederdeutschland nichts Ähnliches gegenüberzustellen: hier finden wir nur Beharren auf alten Geleisen, nicht ohne Tüchtigkeit, doch sicher eine ausklingende Kunst. Bestimmter als im übrigen Deutschland ist im Norden der Wechsel produktiver und unproduktiver Epochen der Kunst immer bedingt gewesen durch die zu- und abnehmende Aktivität des Staates: Zeiten wie die der sächsischen Kaiser, Heinrichs des Löwen, der Macht der Hanse und des Deutschen Ordens

waren nötig, damit das Eigentümliche in der norddeutschen Kunstbewegung produktiv werden konnte. Eine solche Zeit war das 16. Jahrhundert nicht.

Am augenfälligsten im Vergleich mit Oberdeutschland ist die Geringfügigkeit der Malerei und Graphik. Nur in zwei Grenzlandschaften kam sie mit der großen Bewegung der Zeit in Berührung. In Obersachsen durch Cranach. Die dauernde und große Fruchtbarkeit seiner Wittenberger Werkstatt, der sich einige kleinere im Lande anschlossen, wurde erkauft durch Zurückbiegung auf eine ältere, dem provinziellen Geschmack sich anbequemende Stilstufe, die nicht übel als »spätgotisches Rokoko« charakterisiert worden ist. — Bedeutender war die kölnisch-niederrheinische Malerei. Der Nähe der Niederlande verdankt sie ihre technisch glänzende Erscheinung. »Die wirkliche Größe und befreiende Kraft des Zeitalters hat doch kein Maler in Köln noch in Westfalen zu erfassen vermocht« (Heidrich). Der »Meister des Bartholomäusaltars« von Herkunft wahrscheinlich ein Oberdeutscher wie Cranach, nachweisbar von etwa 1500—1520, versuchte durch Reminiszenzen an Schongauer und die alten Kölner die erstarrte örtliche Kunstweise aufzufrischen, wobei aber die Mängel des 15. Jahrhunderts fast noch stärker sichtbar wurden als in diesem selbst. Der zweite Hauptmeister Kölns, der »Meister vom Tode der Maria«, neuerdings als Joos van Cleve identifiziert, kam aus Antwerpen. Jan Joest von Kalkar (Hauptwerk 1508), war, wie es scheint, aus Haarlem berufen. Der am meisten beschäftigte Maler der nächstfolgenden Zeit war Bartholomäus Bruyn (1493—1577), ein Rheinländer von Geburt, doch frühzeitig ins Fahrwasser der niederländischen Italisten einlenkend. Eine eingehendere Besprechung dieser Künstlergruppe wäre nur im Zusammenhang der niederländischen Kunstgeschichte zu geben möglich. Da wir uns aber einmal dafür entschieden haben, diese von der Darstellung der deutschen auszuschließen *, interessiert sie uns nur als Symptom der Abkehr des Niederrheins vom allgemeinen deutschen Leben, wie ja auch die Reformation hier zunächst auf starken Widerstand stieß.

Weit mehr Ausdauer, dank ihrer festen Wurzelung im Heimatboden, bewies die Bildhauerkunst. Sie war noch im ganzen niederdeutschen Gebiet in lebhaftem Betrieb, als sie durch die Reformation plötzlich stillgelegt wurde. Nur in einigen Teilen des Niederrheins und Westfalens, die im alten Glauben beharrten, erhielt sich der Eifer für Altarstiftungen, vielleicht noch gesteigert, bis zur Mitte des Jahrhunderts. Die Nikolaikirche in Kalkar und St. Viktor in Xanten bewahren imposante Reichtümer der Spätphase einer sonst überall schon abgestorbenen Kunstart. Man tut unrecht, sie der Frührenaissance zuzurechnen,

* Vgl. Bd. II, S. 130.

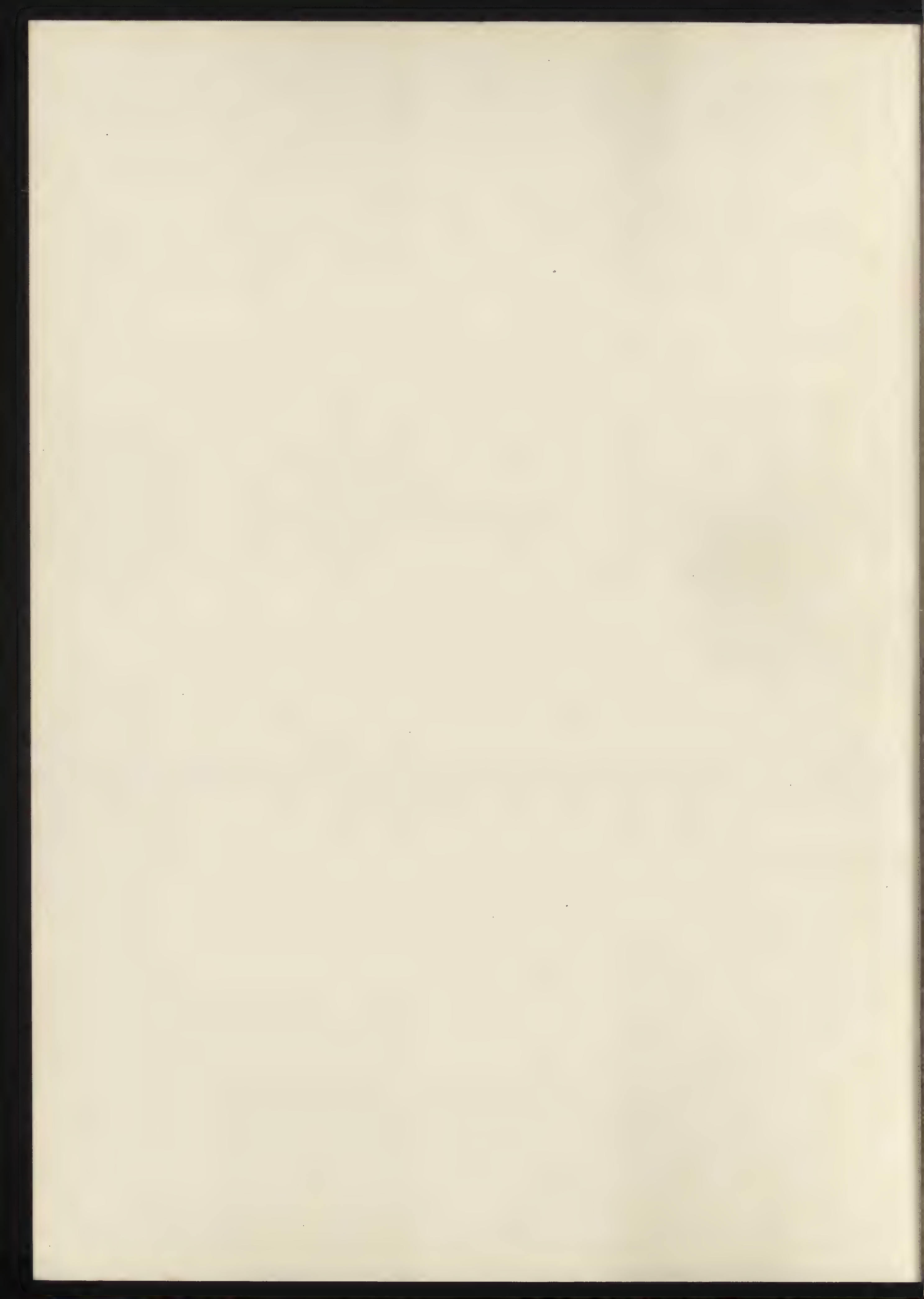
da sie von dieser, selbstverständlich durch niederländische Vermittlung, nur äußerlich berührt, im Kern ihres Stilwesens aber spätgotisch sind — eine prachtvolle Nachblüte.

Bemerkenswert ist, daß die bodenständige Tradition an die Werkstätten der Bildschnitzer gebunden ist. Die einzigen Steinarbeiten vom Niederrhein, die effektvollen Leidensstationen am Dom von Xanten, sind stilistisch von der Holzplastik abhängig. Einen echten Steinstil finden wir nur in Westfalen; hervorzuheben die grobkörnig charaktervollen Arbeiten von Heinrich und Johann Beldensnyder im Dom zu Münster. Die über das ganze Gebiet, vom Niederrhein bis an die Ostsee, zerstreuten Reste der Holzplastik (am bequemsten kennenzulernen in den Provinzialmuseen, von denen die zu Hannover und Lübeck die reichsten sind) gestatten die Schlußfolgerung, daß diese Gattung um nichts weniger fleißig angebaut war wie im Süden. Natürlich ist der Zufall, der allein ihre Erhaltung bestimmt hat, wahllos vorgegangen, ja es ist kaum zu bezweifeln, daß die Stadtkirchen und mithin die höheren Qualitäten, von den Verlusten stärker heimgesucht worden sind als die ländlichen. Die Lokalschulen abzugrenzen, ihre Charaktere zu definieren, ihre Beziehungen aufzudecken, ist noch nicht gelungen. So ist z. B. in Goslar kürzlich eine Vespergruppe (Abb. 255) von hohem Rang aufgefunden, die sich, vielleicht gerade deshalb, nirgends einordnen läßt. Am festesten ist die Überlieferung in Lübeck. Von einem Einfluß der niederländischen Importen auf den Stil der einheimischen Werkstätten bemerkt man wenig. Diese ihrerseits exportierten reichlich nach Mecklenburg und Brandenburg, nach Livland und Skandinavien. Bei einigen Stücken haben sich die Künstlernamen erhalten. Benedikt Dreyer (in Urkunden nachweisbar 1507—1540) arbeitete 1522 den erhalten gebliebenen Antoniusaltar für die Burgkirche, sehr wahrscheinlich auch die Figuren an der Sängerbühne der Marienkirche; er ist ausgesprochener Spätgotiker mit Steigerung der malerischen Tendenz. Claus Berg gilt für den Urheber einer Reihe wildbewegter, höchst barocker Arbeiten, z. B. der Apostel im Dom von Güstrow, die man sich früher nur als süddeutsche Arbeiten glaubte erklären zu können. Die Königin Christine von Dänemark hielt ihn hoch in Ehren; er arbeitete für sie mit zwölf Gesellen, die so gut bezahlt wurden, daß sie in seidenen Gewändern einhergingen. Von einem Ungenannten (die Zuschreibung an Dreyer sehr unsicher) ist die fast lebensgroße Freigruppe des hl. Georg zu Roß mit dem Drachen und der Prinzessin (aus der St.-Jürgen-Kapelle (jetzt im Museum), einzigartig durch die anspruchslose Größe der Auffassung und die Reinheit des plastischen Stils. Sehr verschieden im Stil, aber nicht weniger merkwürdig ist ein anderer Lübecker St. Georg in Stockholm (Abb. 257); in dieser Gruppe ist der Drache beinahe die Hauptperson, ungewöhnlich groß, in seiner komplizierten und

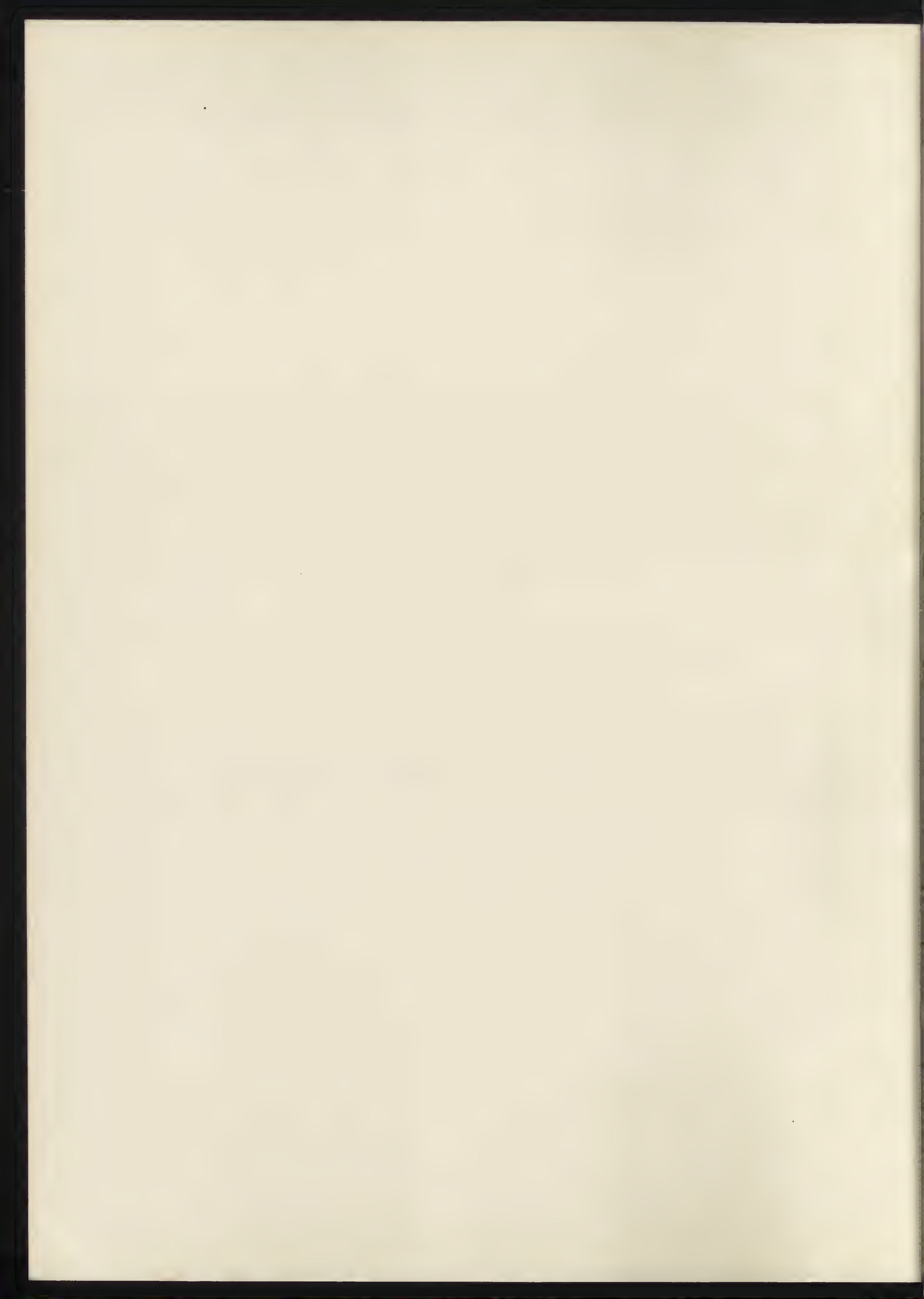
raffinierten Phantastik ganz glänzend durchgeführt; ein schwedischer Forscher glaubt die Kenntnis eines ostasiatischen Vorbildes annehmen zu müssen, was bei Lübecks Verbindung mit dem Weltverkehr keine Unmöglichkeit wäre. Die Entstehungszeit kann bis 1500 hinaufgerückt werden. — Zu übertriebenem Ruhm ist Hans Brüggemann aus Lüneburg gelangt. Sein Hauptwerk, der Altar für das Kloster Bordesholm in Holstein (jetzt im Dom zu Schleswig), vollendet 1521; die 16 Szenen aus der Passion unter stärkerem niederländischen Einfluß, als es sonst in diesen Gegenden zu bemerken ist; in den einzelnen Motiven vieles aus Dürers Kleiner Passion entlehnt. Es ist das letzte großartige Altarwerk mittelalterlicher Überlieferung.

* * *

Wir beenden dies der Reformationszeit gewidmete Buch ohne einen eigentlichen Schluß, d. h. ohne daß ein organischer Abschnitt der inneren Entwicklung erreicht wäre. Von 1530 ab ließ sich unter Auswirkung der Kirchenreform und der Renaissance die Krisis in der Kunst nicht länger aufhalten. Sie wird im nächsten Buch zu betrachten sein.



ACHTES BUCH.



Auf die Reformation folgte die Gegenreformation und auf diese der Dreißigjährige Krieg.

Darum ist nicht zu streiten und nie gestritten worden, daß die Kunst von der Höhe, die sie nach langer und folgerichtiger Vorbereitungsarbeit im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts erreicht hatte, im zweiten und dritten schnell, fast plötzlich herabglitt. Nicht erst der Dreißigjährige Krieg hat es bewirkt; die fatale Wendung hat sich früher, hat sich in der unmittelbar auf Dürer folgenden Generation eingeleitet.

Es liegt im Wesen einer Blütezeit, daß sie nicht sehr lange Dauer haben kann; was wir auch nicht zu beklagen brauchen, da es für eine Nation wichtiger ist, eine Stunde heroischer Tat oder höchster Schaffenskraft erlebt zu haben als ein Jahrhundert mittleren Glückes. Etwas anderes ist es aber, wenn eine Blütezeit unterbrochen wird, bevor sie alle in ihr liegenden Möglichkeiten aufgeschlossen hat. Jetzt geschah dasselbe, was die deutsche Kunst schon zweimal erlebt hatte: als nach dem Glanz der Karolingerzeit das *saeculum obscurum* hereinbrach, und dann nach dem Untergang des staufischen Kaiserhauses. Unmöglich wird man die Krisis der deutschen Kunst in der nachdürerischen Epoche auf ein plötzliches Ausbleiben der Talente zurückführen können, so wenig wie vorher der Überfluß an Talenten eine Laune der gebärenden Natur war: ernstlich zu verstehen ist der unheilvolle Umschwung nur im Zusammenhang mit Ebbe und Flut des geschichtlichen Gesamtlebens.

Nach dem Zeugnis Melanchthons hat Luther kurz vor seinem Tode den Wunsch ausgesprochen, daß seine Familie ihn nicht lange überleben möge: »Denn es steht eine so entsetzliche Verwirrung Deutschlands voraus, daß für brave Leute und ordentliche Studien ferner kein Raum ist.« Luther sah aber nur erst den Anfang. Niemals in unserer Geschichte haben sich so wohlbegründet große Hoffnungen in tiefere Enttäuschung gewandelt. Die Reformation hatte zum ersten Male die ganze Nation in der leidenschaftlichen Beschäftigung mit einer einzigen Frage, zugleich Tages- und Ewigkeitsfrage, zusammengeführt; es gab einen Augenblick, in dem neun Zehntel ihr anhingen; hätte sich Karl V. entschließen können, Deutschland zum Mittelpunkt seines politischen Denkens zu machen und den in der reformatorischen Bewegung liegenden nationalen Schwung mit seiner Außenpolitik auf eine Linie zu bringen —

was hätte nicht aus Deutschland werden können! Allein dieser Kaiser empfing seine Impulse nicht aus dem Leben der Nation, er war gekommen, in allen tiefsten Lebensfragen sich ihr entgegenzusetzen. Indem er die Reform bekämpfte, nötigte er sie zum Bündnis mit der partikularistischen Opposition. Nicht die Reformation hat die nationale Einheit zerstört, sondern weil sie ein seit Jahrhunderten an Zwietracht gewöhntes Volk vorfand, hat sie ihr Ziel, die Einigung aller Deutschen in einer nationalen Kirche, verfehlt. Während die klarer und härter denkenden Völker des Westens zum Austrag des Glaubenskampfes mit den Waffen übergingen und ihn ohne Schaden für die nationale Einheit zu Ende führten, so oder so: während dessen trösteten sich die allzuweichen Deutschen mit dem Selbstbetrug des Religionsfriedens. Er gab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das Gepräge. Für die Freiheit des religiösen Gewissens war der Kampf begonnen worden — und endete mit dem Spott seiner selbst, dem cujus regio illius religio. Die Geister wurden nicht versöhnt, und das Gefürchtete, der große Krieg, nicht abgewendet, nur verschoben.

In die nach außen willensschwache, im Innern durch bittern Hader um theologische Meinungen gespaltene protestantische Welt drang nun entschlossen und sicher die Gegenreformation vor. Beträchtliche Volksteile wurden mitten im Frieden von der alten Kirche zurückerobert, noch mehr bedeutete deren innere Verjüngung. Aber sie ging nicht von den deutschen Katholiken selbst aus. Die Gegenreformation öffnete eine breite Straße, auf der nun ein ganz anders als vorher die Renaissance gearteter Romanismus in die deutsche Welt eindrang. Es war der spanische Karl, durch den die politische Gesundung Deutschlands unmöglich wurde, es war der spanische Jesuitenorden, der in die Kluft des kirchlichen Lebens eindrang und sie unheilbar weit und tief machte, es war das Eingreifen der spanischen Politik, durch die schließlich der große Krieg ins Rollen kam. Aber ebenso wahr ist, daß dieses alles nicht eingetreten wäre, hätte nicht das Luthertum jener Tage (wie Treitschke sich ausdrückt) nicht nur politisch, sondern auch sittlich tief unter dem verjüngten Katholizismus gestanden.

Die Zeit vom Ende des Schmalkaldischen bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges ist eine der längsten Friedenszeiten, welche die deutsche Geschichte kennt. Wenn Friede allein schon Glück bedeutete, so müßte es auch eine der glücklichsten gewesen sein. Wir sehen nur, daß sie eine sehr unwürdige war. Friede — das hieß: Deutschland schied aus aus dem Wettkampf der großen Mächte, die besten Ergebnisse der älteren Geschichte gingen kampflos verloren: der preußische-livländische Ordensstaat an Polen und Schweden, die Handelsmacht der Hansa an Holland und England, das Mündungsland des Rheins an Spanien, welches selbst den Besitz des Elsaß in seine Pläne einzubeziehen wagte, die lothringischen Bistümer an Frankreich — es wurde kaum bemerkt.

Im Innern war der Landesstaat völlig Herr geworden über das Reich. Noch herrschte ein täuschender Wohlstand, aber die Volkskraft war im Kern schon krank. Den Bauernstand hatte die unglückliche Revolution von 1525 im Mark getroffen. Die Städte, in der Kultur des späteren Mittelalters die treibende Kraft, begannen zu altern. Der am Anfang des Jahrhunderts zu treibhausartiger Blüte aufgeschossene Frühkapitalismus brach zusammen, das Vordringen der Türken, die Entdeckung der neuen Seewege, der Niedergang der Hansa, die Bankerotte berühmtester oberdeutscher Handelshäuser reihten sich an. Der Verkehr mit Osteuropa und über Venedig mit der Levante hatte Deutschland reich gemacht, von nun ab gehörte die Welt den Westmächten. Reichtum wurde in den deutschen Städten nicht mehr erworben, bestenfalls bewahrt. Früher hatte die Kirche die Laufbahn offen gehalten für die Begabten und Aufstrebenden, jetzt war allein im Fürstendienst etwas zu gewinnen. Die fürstliche Macht allein hob sich.

Prüfen wir das Innenleben unseres Volkes, so ist das Ergebnis: es war noch nicht reif für die Freiheit, die ihm die Reformation hatte erringen wollen. Was die alte Kirche dem Volk gegeben hatte, war aufgegeben, die großen Gedanken der Reformation und des Humanismus verkümmerten zu einer gemütlosen, pedantischen Besorgtheit um rechten Glauben, einem mühsamen und unfruchtbaren Gelehrsamkeitsbetrieb, das blühende Phantasieleben, das einst das mittelalterliche Kirchenwesen umrankt hatte, war verdorrt, der Ernst und die Innigkeit der Reformationszeit erkaltet. Und dennoch konnte der erschütterte Volksgeist von der Sorge um die religiöse Frage nicht loskommen. Sie nahm den Charakter einer störrischen Rechthaberei an. Die theologische Kontroverse war für weiteste Kreise des Protestantismus zur Monomanie geworden. Die Enkel derer, die noch der mystischen Pracht des mittelalterlichen Gottesdienstes sich hingegeben hatten, brüteten jetzt mit heißen Stirnen über dogmatischen Streitschriften und verfolgten mit unerschütterlicher Geduld die stundenlangen Predigten. Die Theologie verdarb aber nicht nur die Religion, sie wurde auch den Wissenschaften eine neue Fessel. Mit dem enthusiastischen Zuge, der dem Humanismus eigen gewesen war, war es vorbei. Die scholastischen Methoden wurden wieder aufgenommen. Die Hebung des Schulwesens, worin bald die Jesuiten mit den Lutheranern wetteiferten, kam einseitig der lateinischen Sprache und Bildung zugute. Die deutsche Dichtung verkam, nur in der niedrigen, volkstümlichen Sphäre bewahrte sie sich noch eine gewisse Frische und Selbständigkeit, im Kirchen- und Volkslied, in den Schwänken vom Finkenritter und den Schildbürgern, in der Geschichte vom Doktor Faust. Doch gegen Ende des 16. Jahrhunderts sind auch die letzten romantischen Klänge verhallt. Auch in den andern Ländern hatte die Renaissance die neulateinische Dichtung gepflegt, aber sie erstickte

nicht die aus der Tiefe des Volkslebens kommende große Dichtung: — Deutschland besaß nichts, was Shakespeare oder Cervantes auch nur von ferne verglichen werden könnte. Das Alte verfiel, das eindringende Neue blieb auf dem ausgedörrten Boden ein kümmerliches Gewächs.

Es ist erschreckend und rätselhaft, wie ein Volk so schnell sich verändern kann. Die hohen Hoffnungen vom Anfang des Jahrhunderts waren ihm gescheitert, es besaß keine großen, gemeinsamen, idealen Ziele mehr, aber immer noch einen Überfluß an Blut und Saft, die in derbem Genuß vergeuderisch sich austoben mußten. Schon Luther hatte gegen das »eitel Sauleben« seiner lieben Deutschen geeifert; nach ihm wurde es viel schlimmer damit. Moralisten haben zu allen Zeiten über Schlemmerei und Kleiderluxus geklagt, zu keiner mit so viel Recht wie in dieser. Ein eigener Hang zu phantastisch-massiver Übertreibung beherrscht sie. Aber hat nicht die Renaissancekultur zügelnd und veredelnd eingewirkt? Was im deutschen Lebensstil dieser Zeit als Renaissance sich gab, läßt nur mit dem derben Worte sich kennzeichnen: »Zum Teufel ist der Spiritus — das Phlegma ist geblieben.« Die deutschen Fürstenhöfe ließen es zwar mit der Erlernung welscher Vornehmheit sich genügend sauer werden. Doch hatte sich auch bei den romanischen Völkern das Renaissanceideal schon geändert. Viel Spanisches war eingedrungen. Nicht mehr die freie, allseitig entwickelte Persönlichkeit, die edle Natürlichkeit, deren Bild Raphaels Freund, der Graf Castiglione, in seinem (auch wiederholt ins Deutsche übersetzten) Cortegiano gezeichnet hatte, war das Gewünschte, sondern der zeremoniöse, heroisch posierende estilo culto. Allenfalls an den katholischen süddeutschen Höfen konnte man etwas davon wiederfinden. An den lutherischen des Nordens herrschte ungezügelt die altväterische Roheit in unangenehmer Mischung mit theologisch zugerichteter Frömmigkeit. Noch nie hatten die alten Leidenschaften der Jagd- und Trinklust so ungeheuerliche Dimensionen angenommen. Schwerfällig und maßlos weitschweifig ist alles in dieser Zeit: die Schriftstücke der Kanzleien, die Bücher der Gelehrten, die massige Bibellektüre, die vielstündigen Predigten, die Ritterromane, deren meistgelesener, der Amadis, es auf 24 Bände brachte — und so auch die Vergnügungen, die Trinkgelage und die Feste, ein uferloses Schaugepränge, ein zugleich phantastisches und pedantisches Gemenge von froher Augenlust, schwülstiger Rhetorik, frostiger Allegorik und faustdicker Spaßmacherei. Das Leben in Schönheit führen! Das hatte man sich von der Renaissance sagen lassen. Wie schwerfällig und anmutlos geriet die Nachahmung! Es war doch etwas anderes gewesen um die stilvolle Zierlichkeit der Stauferzeit, etwas anderes auch um das Lebensideal der Humanisten. Und nun ist auch nicht zu verkennen: es war in allem massiven und lärmenden Wohlleben im Grunde keine frohe Zeit. Beklemmende Angstgefühle mischen sich ein, nicht nur in

der Frömmigkeit der Zeit: niemals haben die Menschen mit so gespanntem Blick auf die Nachtseite der Natur und der eigenen Seele hingestarrt; Astrologie und Alchimie, Dämonenglaube und Zauberei wurden unheimliche und mächtige Nebenbuhler der Religion, und die irdische Gerechtigkeit erschien in Gestalt einer Strafjustiz von schauerlicher Grausamkeit.

Was war das Los der Kunst in solcher Zeit? Es sieht nicht so aus, als ob sie glückliche Antriebe aus ihr empfangen haben könnte. In Dürers hinterlassenen Papieren finden sich die Worte — wie ergreifend klingen sie —: »Wollte Gott, daß ich der künftigen großen Meister Werke und Künste jetzt sehen könnte, derer die noch nicht gekommen sind!« Sie kamen nicht. Und wären sie gekommen, die Zeit hätte sie nicht verstanden, so wenig wie sie Kopernikus und Kepler verstand.

Dennoch kann man nicht sagen, daß die bildende Kunst in Verfall geraten wäre. Ihr äußeres Aussehen war noch sehr blühend. Sie wurde in großen Massen erzeugt; mit virtuoser Geschicklichkeit und unermüdlichem Fleiß wurden die ererbten Kunstmittel in Bewegung gesetzt; das Publikum kam den Künstlern mit offener Hand und geschulten Augen entgegen; zu keiner Zeit noch hatte die Kunst im täglichen Leben einen so breiten Raum eingenommen. Das verhängnisvolle Aber war: hinter der stattlichen, ja üppigen Außenseite stand eine große innere Leere.

Die Ursache liegt offen zutage: es war das veränderte Verhältnis zwischen Kunst und Religion; die Kunst der Renaissance wollte sich Selbstzweck sein und das Religionswesen der Nachreformation und Gegenreformation hatte seinen Brennpunkt in Belangen — dem Streit um Glaubenslehren und äußere Herrschaftsrechte der feindlich getrennten Kirchen —, in Belangen, die für die Kunst kein schöpferisch antreibender Inhalt sein konnten. Wir kennen keine zweite Epoche der deutschen Kunst — die Gegenwart ausgenommen —, in der sie so wenig Positives über den inneren Zustand unseres Volkes aussagt. Was sehen wir denn in ihr? Eine unermeßliche Inflation des Dekorativen, eine verschwenderische Pflege des Kunsthandwerks, eine ganz nur profane Architektur, überall ein lauter, prahlender und seelenloser Formenkultus: — in nichts verrät diese Kunst ihre Zugehörigkeit zu einem Zeitalter, das alles und jedes auf die religiöse Frage bezog, das leidenschaftlich und rettungslos dem Glaubenskrieg entgegentrieb. Lange Zeit verhielt sich die alte Kirche darin nicht anders. Als sie endlich in der Gegenreformation sich dazu entschloß, die Kunst in ihren Dienst zurückzurufen, tat sie es nur im Sinne der äußeren Repräsentation; daß religiöses Gemütsleben hier seinen Ausdruck gesucht hätte, ist nicht zu bemerken. Auf der anderen Seite die aus der Reformation hervorgegangenen Kirchen blieben dabei,

Kunst und Religion als getrennte Dinge zu behandeln. Im eigenen Ideenkreise des Protestantismus war nichts, das nach bildkünstlerischem Ausdruck verlangt hätte. Wenn er nach Ablauf der alten Tradition eine neue kirchliche Kunst sich hätte aufbauen sollen, auf welchem Boden und aus welchen Stoffen hätte das geschehen können? Für ihn handelte es sich ja nicht um die Beherrschung der gesamten Kultur (wie der katholischen Kirche), ihm ging es allein um die Religion. Er wollte sie reinigen von allem, was nicht Religion ist — und dabei kam die Kunst, deren tief symbolisches Wesen er nicht verstand, abseits zu stehen. Schon im Mittelalter hatte es puritanische Reformen gegeben (wie die der Zisterzienser und der Bettelorden), welche die Kunst stark beschnitten, aber niemals doch erklärten sie sie für entbehrlich. Lutheraner und Reformierte haben in ihrer Gleichgültigkeit gegen die Kunst nur im Grade sich unterschieden. Zwar haben die deutschen Lutheraner nicht mit so unerbittlicher Logik, wie die Kalvinisten in Frankreich, Holland und England es taten, die Schönheit restlos aus dem Tempel getrieben: aber auch die Lutheraner haben die Kunst degradiert, indem sie sie für unfähig hielten, mit dem Höchsten in der Menschenseele sich zu berühren. Wenn ein niederdeutscher Kalvinist, Rembrandt, ergreifende Offenbarungen seines religiösen Gefühlslebens seinem Pinsel anvertraute, so tat er es mit dem ganzen Trotz seines Individualismus, nicht im Dienste seiner Kirchengemeinschaft. Wie konnte es auch anders sein? Eine Kirche, zu deren Grundanschauungen das Bibelwort gehört »Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten sollen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten«; eine Kirche, welche Mythologie und Symbolik, also die beiden Hauptquellen der mittelalterlichen Kunst, für heidnisch erklärt, welche keine Altäre baut, keine Heiligen verehrt, die guten Werke verdammt und folglich auch für fromme Stiftungen keinen Anreiz mehr bietet, — daß eine also gewandelte Kirche für die bildende Kunst keinen Platz, höchstens einen sehr schmalen am Rande, übrig hatte, versteht sich von selbst. Bedenken wir es: solange es bis dahin eine deutsche Kunst gegeben hatte, hatte sie in engster Lebensgemeinschaft mit der christlichen Kirche gestanden, hatte in ihr stets ihre stärkste Stütze gehabt, hatte von ihr ihren wertvollsten Ideengehalt empfangen. Damit war es nun vorbei. Nichts hat die religiöse Phantasie in so veränderte Bahnen gelenkt, wie Luthers Bibelübersetzung. Sie entwertete und verdrängte die Gestalten, welche die Menschen des Mittelalters von den Kirchenwänden, den Altären und der Mysterienbühne angeschaut und mit der sie gelebt hatten, wie in einer zweiten Wirklichkeit: — diese unermeßliche, reiche Schauwelt versank und kehrte nicht wieder. Eine ganz tiefe Wandlung ging damit im deutschen Innenleben vor sich. Einst waren die Deutschen durch die Religion zur Kunst erzogen worden, jetzt wurden sie wieder durch die Religion von ihr weggedrängt.

Hat nun die zweite der großen Zeitmächte, die **Renaissance**, Ersatz für das geboten, was der Kunst durch die Reformation verloren ging?

Ihre Aufnahme bedeutete, wie sogleich beachtet werden muß, etwas wesentlich anderes als die früheren Rezeptionen aus fremden Kunstgebieten, die französisch-gotische im 13. und die niederländische im 15. Jahrhundert. Diese haben nur innere Bewegungen, die schon in der deutschen Kunst selbst eingesetzt hatten, beschleunigt; die Verbindung an sich war eine organische. Die Kunst der Renaissance aber kam aus einer **anderen Kultur**. Übertragen ließ sich nur ihre äußere Form, nicht ihr an Himmelsstrich, Volksart, Kultur gebundenes organisches Gesetz. Daß eine Synthese deutschen und griechischen Geistes nicht ein für allemal zu den unerreichbaren Dingen gehörte, hat später die »zweite Renaissance«, haben Goethe und Hölderlin, Winckelmann und Humboldt erwiesen. Die Deutschen des 16. Jahrhunderts aber waren noch nicht reif für die Renaissance. Sie gehorchten, wenn sie den Anschluß an sie suchten, mehr einem Zwang der historischen Weltlage, nicht ihrer inneren Stimme. Holbeins weiträumig angelegter Geist bezeichnet die äußerste Grenze, bis zu welcher einem Menschen deutschen Blutes ein Eingehen auf südliche Formenwerte möglich war. In der Generation nach ihm breitete sich das Wissen von der Außenseite der Renaissance noch aus, aber es war nur die Schale, die erfaßt wurde, nicht der Kern; wir sehen nichts von einer Zunahme an Renaissancegesinnung. Renaissancegesinnung heißt: Helligkeit und Maß, durchsichtige Ordnung und plastische Begrenztheit, Eurhythmie und Symmetrie. Wahrlich, der Grundton in der Stimmung des deutschen Cinquecento war das **nicht**! Es war ein »faustisches«, kein »apollinisches« Zeitalter — um zwei neuerdings beliebtgewordene Schlagwörter hier anzuwenden. Der Kunststil und der Seelenstil eines Volkes können niemals dauernd im Widerspruch miteinander stehen. Die deutsche Renaissance war deshalb keine Entscheidung, nur ein Versuch. Die vom Strom der Geschichte angeschwemmte Oberschicht der Renaissanceformen wurde alsbald durchbrochen von den aus der Grundschicht aufsteigenden Quellen. Dieselben ruhten nicht, bis sie das Fremdgut entweder zurückwarfen oder aus seiner aufgelösten Substanz einen neuen Körper bildeten. Jedenfalls: ein Sieg der Renaissance war das Endergebnis nicht. Es war das Erstarken einer entgegengesetzten Richtung, des **Barock**.

Kirchenreformation und Renaissancekultur haben eine Ära geistiger Kämpfe eröffnet, die auch die Kunst in ihren Strudel zogen und das stilgeschichtliche Bild der Epoche zu einem sehr verworrenen machen. In den beiden ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts herrschte in der Masse der Produktion die Spätgotik; in den mittleren war wo nicht der Stilgeist, so doch das Stilmaterial der Renaissance maßgebend; zum

Schluß tritt eine Umbildung ein, die sich nicht wohl anders benennen läßt als, wie schon gesagt, Barock. Immer neue Namen! Bedeuten sie aber wirklich ebensoviel neue Dinge? Der Wechsel der historischen Stile, das Ergebnis sehr komplizierter, geschichtlicher Bedingungen, darf die Aufmerksamkeit nicht von der Frage ablenken: was ist in diesem Wechsel das Beharrende und Durchgehende, durch welches allein wir zur Erkenntnis der tragenden Grundkraft, das ist der Individualität eines Volkes, gelangen können?

Im vorliegenden Fall hängt alles davon ab, daß das Auftreten des Barock am Schluß der Epoche seine richtige Deutung empfängt. Die Auffassung, daß der Barock eine Verfallserscheinung, lediglich eine mehr oder minder entartete Spätrenaissance sei, braucht heute nicht mehr bekämpft zu werden, sie ist allgemein aufgegeben. Man muß aber noch weiter gehen und sagen: der Barock war, nicht als geschlossenes Stilgebilde, aber als treibender Keim in Deutschland schon vorhanden, bevor noch die Renaissance in die Erscheinung trat. Indem wir das aussprechen, verbinden wir mit dem Namen Barock allerdings einen anderen Begriff als den gangbaren. Die landläufigen Stilbezeichnungen sehen nur das Sichwandelnde und finden es bequem, die Phänomene scharf zu trennen; wir haben aber auch einen Namen nötig für das Durchlaufende, das keinen zeitlich begrenzten und in feste Formel gebrachten Stil ergibt, vielmehr einen Grundton der Stimmung bezeichnet, der in den verschiedensten historischen Stilen wiederkehren kann. Es ist eine offenbare Lücke in unserem Vokabelschatz, wenn wir zwar einerseits seit langem daran gewöhnt sind, einen bestimmten Charaktertypus als »klassisch« zu bezeichnen, andererseits für den Gegentypus keinen Namen haben. Uns scheint für diesen Zweck, wenn man den mißlichen Schritt einer neuen Wortprägung vermeiden will, der Name »Barock« der nächstliegende zu sein (rein objektiv gemeint natürlich, ohne Mitklingen von Lob oder Tadel). Und so haben wir zu seiner Zeit von einer »barocken« Strömung im romanischen und wieder im spätgotischen Stil schon gesprochen. Zwischen dem spätgotischen Barock und dem am Schluß des 16. Jahrhunderts als Widerspiel zur Renaissance auftauchenden besteht nun zweifellos nicht nur eine psychologische Verwandtschaft, sondern auch ein historischer Zusammenhang, denn keineswegs bewirkte die sich dazwischenschiebende Renaissance eine völlige Zerreißung der Kontinuität. Nur an der Oberfläche verschwand die barock gefärbte Strömung, als Unterströmung dauerte sie fort. Die Renaissance blieb eine Halbheit und weniger als das, nicht weil die Deutschen zu dumme Barbaren waren, sie zu begreifen, sondern weil sie auf eine lebendige, nicht zu besiegende Gegenbewegung stieß. Diese ist das Beharrend-Deutsche, wonach wir suchen müssen. Wir haben an anderer Stelle * noch mit leichtem Zögern

* Bd. II S. 149.

es ausgesprochen: »vielleicht ist der Barock überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung«, — auf diesem Punkte der Entwicklung angelangt, zaudern wir nicht mehr und geben eine volle Bejahung.

Aus der Stimmung der Zeit, in welche die Anfänge einer wissenschaftlichen Kunstbetrachtung fallen, erklärt es sich, daß wir noch immer, mehr als wir meistens selber wissen, den klassischen Typus als das Normale und den barocken als Abfall von ihm ansehen, daher denn auch für die Definition des Barock fast nur negative Ausdrücke zur Verfügung stehen. Allein in Wahrheit hat er eben so gut einen positiven Sinn wie der Klassizismus. Die Hinneigung des deutschen Kunstempfindens zum barocken Typus hat zur tiefsten Wurzel die *Ehrfurcht vor dem Irrationalen*. Der Deutsche ist erfüllt vom Gefühl der Unermeßlichkeit und Rätselhaftigkeit des Daseins; ihm erscheint die Formenklarheit der Renaissance als eine schöne Lüge; nicht Harmonie, sondern Dissonanz ist ihm der Kern des Lebens. Darum liebt er in der Kunst das Dämmernde, Schwebende, Unbegrenzte; nicht das vollendete Sein, sondern das flutende Werden. Was ihn zum Klassischen hinzieht, ist der wahrheitsuchende Verstand; wo er sich der Urgewalt und Tiefe seines Instinkts überläßt, wird er gotisch, romantisch, barock, — was alles nur verschiedene Namen für dieselbe Sache sind.

Nun ist noch zu beachten: der künstlerische Charakter eines Zeitalters erschöpft sich nicht in der formalen Stilbildung. In einem weiteren und tieferen Sinne gehört es mit zur Stilfrage: welche *Kunstgattung* vorzüglich es sich zum Mittel des Ausdrucks wählt. Hier erst zeigt sich ganz, wie sehr und wesenhaft die künstlerische Stimmung der Nachreformationszeit von der der Reformationszeit verschieden war. Zwischen den darstellenden und den dekorativen Künsten tritt eine totale Verschiebung des Schwerpunktes ein, und zwar zugunsten der letzteren. Die Reformationszeit verlangt von der Kunst einen menschlich reichen Inhalt, religiöses Gefühl und poetische Phantasie, und deshalb sammelte sich ihr bestes Lebensblut in der Malerei und Graphik, mit leichtem Abstand auch noch in der Bildhauerkunst; das tektonisch-dekorative Gebiet aber ging beinahe leer aus. In der Nachreformationszeit, wie kann man ihre Malerei und Plastik anders nennen als *seelenlos*? Alles Interesse spitzt sich auf die Form zu mit einer Einseitigkeit, die nicht nur zu der vorangehenden Epoche in schroffem Gegensatz steht, die auch in allen früheren der deutschen Kunstgeschichte ihr Gleiches nicht gesehen hatte. Die Vorliebe der Zeit gehört der Dekoration. Die aus langem Schlaf erwachende Architektur wird geraume Zeit doch nur als Dekoration empfunden und das Beste, was die Zeit zu geben vermag, ist das Kunstgewerbe. Die Ursache dieser Veränderungen ist nicht

zweifelhaft: es ist die Entwertung der inhaltlichen Belange durch die Reformation, die Überwertung der formalen durch die Renaissance.

Die Wendung zum Barock, wie immer das schwankende Geschmacksurteil zu ihm sich verhalten mag, war fraglos verbunden mit einem Aufschwung der künstlerischen Potenz. Die um das Jahr 1600 zur Herrschaft kommende Generation brachte der deutschen Kunst, was ihr so lange gefehlt hatte: Persönlichkeiten; und viele darunter von großer Figur. Sie standen nicht allein. Es mehren sich überall die Anzeichen, daß um die Wende des Jahrhunderts die auf den Geistern liegende Depression zu weichen anfing. Im Jahre 1596 begann Kepler seine astronomischen Publikationen. Johann Arnd gab 1605 sein vielgelesenes Buch vom »Wahren Christentum« heraus, endlich ein warmer Gemütston nach so viel dürrer Dogmatik; 1612 erschien die erste Schrift Jakob Böhmes; in der Geschichte der Musik macht das Jahr 1614 Epoche, in welchem der große Heinrich Schütz die Leitung der kurfürstlichen Kapelle in Dresden übernahm; 1617 wurde in Weimar die »Fruchtbringende Gesellschaft«, eine Akademie zur Reinigung der verwilderten deutschen Sprache, gegründet, und 1622 in Rostock durch Jungius (den später Goethe gepriesen hat) die naturforschende Gesellschaft; in Schwaben trat 1618 Weckherlin, in Schlesien 1619 Opitz auf. Ein Jahr vorher erschien Keplers Hauptwerk von der »Harmonie der Welt«.

Aber wie es mit der Harmonie in der Menschenwelt beschaffen war, bewies im selben Jahr der Ausbruch des Dreißigjährigen Kriegs.

Erstes Kapitel.

Die darstellenden Künste im Zeitalter der Nach- und Gegenreformation.

Nach den einleitenden Bemerkungen wird es hinlänglich verständlich sein, daß und warum die darstellenden Künste, und unter ihnen die Malerei und Graphik noch mehr als die Bildhauerkunst, die Schwächen des Zeitalters am unerbittlichsten enthüllten. Es gibt aber noch einen allgemeinen Grund dafür. Die Renaissance war überall in Europa, ihr Heimatland Italien nicht ausgenommen, in das Stadium des Manierismus eingetreten. »Manier« ist die Parodie des »Stils«, ist das innerlich Unwahrhaftige, das Schalten mit einem überlieferten Formenapparat ohne Beziehung auf ein wirklich vorhandenes Ausdrucksbedürfnis; nichts Werdendes, nur ein Gewordenes; Schema, Maske, Mode. Dürer und Holbein hatten nach der Renaissance gegriffen im Verlangen nach Stil, ihre kleinen Nachfahren vermochten sie nur als Manier zu erfassen. Historisch füllt der Manierismus die Pause zwischen Renaissance und Barock. Im einzelnen Fall ist es aber keineswegs leicht zu unterscheiden, ob wir manieristische Entartung, also etwas Negatives, oder eine stille Regung barocken Werdens, also etwas Positives, vor uns haben.

Ein Verantwortungsgefühl hat sich in dieser Zeit gegenüber der technischen Seite der Kunst noch erhalten, hierin bleibt der Deutsche immer gründlich und genau: — erschreckend lieblos ist das Verhältnis zum Inhalt. Soweit die Malerei und Graphik überhaupt noch religiöse Stoffe behandeln, fehlt das Andachtsbild, also die religiöse Lyrik, ganz; nur noch die erzählende Bibelillustration wird mit einigem Behagen gepflegt, bezeichnenderweise unter Bevorzugung der alttestamentlichen Stoffe (die für Dürer gar nicht vorhanden waren) vor den neutestamentlichen. In den leer gewordenen Raum der religiösen Bilderwelt ergießt sich ein breiter Strom von griechischer Mythologie, römischer Historie und spielerischer Allegorik. Einen lebendigen Wert konnten diese Stoffe nie erhalten, sie waren nur Vorwand zum Spiel mit der Form. Das Nackte wird in großen Massen aufgeboten, aber ohne künstlerische Redlichkeit, mit einem lediglich anempfundenen Schönheitsgefühl und in einem

fatalen Kompromiß zwischen Naturalismus und Idealismus, der eine ebenso unwahr wie der andere. Es sind abgeleitete Formen und konventionelle Gebärden von flacher Allgemeinheit. Von einem der beliebtesten Zeichner der Epoche (Virgil Solis) sagt M. Friedländer: »Er liebt Lärm und Trubel und überspinnt die Fläche mit Formenreichtum, mit vielen gleichwertigen, kleinen Einheiten. Ihre Bewegtheit ist inhaltlich nicht motiviert, tanzend und wirblig.« Mit diesen Sätzen ließe sich die Epoche überall charakterisieren, auch in der Plastik, auch in der Architektur. Ein ernsteres Verantwortlichkeitsgefühl gegenüber dem Objekt bewahrt sich nur die Bildnismalerei.

Die innere Kluft zwischen dem ersten und dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts wird in der äußeren Erscheinung verschärft durch den Zufall, daß die bis dahin führenden Männer rasch nacheinander wegstarben: 1528 Dürer und im selben Jahre der jüngere Vischer; 1529 der alte Vischer und Grünewald; 1531 Riemenschneider und Burgkmair; 1532 verschwand zum zweitenmal Holbein aus seinem Vaterlande und nun auf Nimmerwiedersehn, er, der am meisten dazu berufen gewesen wäre, der jüngeren Generation die Fackel vorauszutragen.

Das Bindeglied zwischen dieser und der älteren sind die sogenannten Kleinmeister (sogenannt, weil ihre graphischen Arbeiten meist in einem sehr kleinen Format gehalten sind). Es sind die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham und Georg Pencz *, die letzten Schüler Dürers. Der innere Zusammenhang mit dem Meister ist schwach. Sie sind artistisch hochentwickelte Epigonen, aber von den Gemütsschätzen der vorangehenden Generation ist nichts auf sie übergegangen. Ihr Name wird zuerst genannt in den atheistisch und kommunistisch gefärbten Unruhen, von denen die Reformation in Nürnberg begleitet war. Später fanden sie sich in normale, bürgerliche Bahnen zurück. Hans Sebald zog 1530 nach Frankfurt, wo er 1550 starb; Barthel wurde Hofmaler des Herzogs Wilhelm IV. von Baiern und starb 1540 auf einer Reise nach Italien; Pencz, der begabteste unter ihnen, verkam in Dürftigkeit.

Der Schwerpunkt lag bei allen Dreien in der gedruckten Kunst, und zwar, charakteristisch für den veränderten Zeitgeschmack, mit Bevorzugung des Kupferstichs vor dem Holzschnitt. Den ersteren handhabten sie mit beträchtlicher Eleganz, in wohlabgewogenen Kompositionen und Typen von flach verallgemeinernder Schönheit. Die »antikische Art« war für sie schon das Selbstverständliche. Sie arbeiteten für Kenner, und ihre Tonart war nur noch soweit volkstümlich, als es diesen Kreisen anstand. Das Vorbild für ihre Technik war Dürer, daneben Marcanton und dessen Kreis. — Hans Sebald Beham war nach der Nummer-

* Ihnen wurde früher als vierter der Monogrammist I B zugesellt; nach der treffenden Vermutung M. Friedländers ist I B nur die ältere Form des Monogramms von Georg Pencz nach anderer Orthographie (Jörg Benz).

zahl seines Werkes der fruchtbarste Graphiker seiner Zeit. Sein Stoffkreis ist unbegrenzt, auch Ornamentstiche für das Kunsthandwerk hat er in Menge geliefert. Ungeachtet der zierlichen Aufmachung seiner Blätter ist er eine derbe Natur. Seine Bildchen aus dem Alten Testament greifen der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts vor, das Neue Testament behandelt er herzlos, die antik-mythologischen Darstellungen werden leicht zu unfreiwilliger Parodie. In seinen letzten Jahren wird er sehr unerfreulich, frostige Allegorien wechseln mit Obszönitäten. Es war dies der Zeitgeschmack (Abb. 201—203). — Barthel Beham war ein edleres Talent. Ihm lagen die italienischen Vorbilder natürlicher. In einem Blatt wie der ihr Kind säugenden Maria am offenen Fenster (Abb. 200) ist die große Form des Südens mit nordischer Intimität eine Verbindung eingegangen, die auch wir noch mit Wohlgefallen ansehen. Seine Amorinen und Genien und kämpfenden nackten Männer haben ein lebendiges Gefühl für formale Schönheit, der Natur stehen sie fern. Am bairischen Hof wurden von ihm gemalte Tafeln, besonders Porträts verlangt (noch jetzt 17 in der Galerie zu Schleißheim). Er hat sich in ihnen recht gehen lassen. Was er konnte, wenn er sich zusammennahm, zeigt das Porträt des Pfalzgrafen Ottheinrich. — Für Georg Pencz werden jetzt die (früher unter dem Namen H. S. Behams gehenden) 7 großen Holzschnitte mit reichen Genreszenen auf das Thema der Planetengötter in Anspruch genommen (Abb. 199). Ein ansehnliches Porträt in der Galerie in Karlsruhe ist ein achtbarer Versuch im römisch-florentinischen Geschmack.

Zu den Kleinmeistern rechnet man ferner Jakob Binck in Köln († 1578) und Heinrich Aldegrever in Soest († 1555). Der erste hat sich besonders mit Nachstichen nach Dürer und einigen Italienern beschäftigt, selbständig nur einige vortreffliche Porträtstiche geliefert. Der zweite ist ein technisch sehr gründlicher, ja glänzender Eklektiker; von den Behams geht er aus, später hat er Lukas von Leyden, auch Marcanton auf sich einwirken lassen (Abb. 204). Seine verbreitete Folge der Hochzeitstänzer (Abb. 205, 206) zeigt westfälische Edelleute, deren italienische Grandezza sicher nicht dem Leben abgewonnen ist.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verwischen sich die lokalen Schulcharaktere. Die Zentren des Buchhandels, neben Nürnberg und Straßburg jetzt besonders Frankfurt, treiben die Stecher zu hastiger Massenproduktion an. Diese Vorläufer unserer illustrierten Zeitungen können kulturgeschichtlich recht interessant sein, kunstgeschichtlich sind sie nur Zeugen einer fortschreitenden Verflachung und Zuchtlosigkeit. Der Grabstichel wurde immer öfter durch die schnell arbeitende Ätznadel oder ein gemischtes Verfahren ersetzt, der Holzschnitt hinwieder suchte sich durch Nachahmung der komplizierten Strichlagen des Kupferstichs konkurrenzfähig zu halten. Die pomphaften, ornamentalen Umrahmungen,

in die man die Darstellungen zu setzen für nötig hielt, bezeugen, daß das Interesse am Bilde für nicht genügend gehalten wurde. Die angesehensten Meister in diesen Gattungen waren Virgil Solis († 1568, Abb. 208) und Jost Amman († 1591) in Nürnberg, Tobias Stimmer († 1582, Abb. 207) und Christoph Maurer († 1614) in Straßburg. Sie sind von einer maßlosen Fruchtbarkeit *. Von Jost Ammann sagt sein Schüler Georg Keller, er habe in vier Jahren so viele Zeichnungen gemacht, daß man sie nicht leicht alle auf einem Heuwagen hätte fortschaffen können. Seine Illustrationen zu Livius, seine Folgen von Kriegern in römischem Kostüm, von berühmten Frauen des Alten Testaments und anderes dergleichen sind unerträglich hohl und manieriert; erfreulicher ist er, wo er mit derber Hand ins tägliche Leben greift, in seiner auf sechs Blättern abgedruckten großen »Allegorie auf den Handel«, seiner »Beschreibung aller Stände«, seinem Buch von der »Reutterey« und seinem fünfundfünfzig Illustrationen enthaltenden »Kartenspielbuch«. Stimmers verbreitetestes Werk waren die »Neuen künstlichen Figuren biblischer Historien« 1576 mit Versen von Joh. Fischart; es sind 170 Bilder, alle mit üppiger Rahmendekoration, die »wie lärmende Blechmusik den Gesang übertönt«; noch Rubens hat in seiner Jugend nach ihnen gezeichnet.

Lernen wir aus der gedruckten Kunst, was das gebildete Bürgertum dieser Zeit gern sah, so zieht sich die Tafelmalerei in exklusive Kreise zurück. Sie steht im Dienste der Höfe und fügt sich dem Geschmack des internationalen Manierismus. In Nürnberg und Augsburg findet sich in der Spätzeit des Jahrhunderts unter vielen Namen kaum einer, der es verdienen würde, der Vergessenheit entzogen zu werden. Neben den von der Hofgunst bevorzugten Welschen und Niederländern hatten die Einheimischen einen schweren Stand. Der bekannte niederländische Maler und Kunstschriftsteller Karel van Mander bezeichnet als »die Perle der Maler von ganz Deutschland« den Münchener Christoph Schwarz (1550—1597, Abb. 210). Er hatte durch Studien in Venedig seine Malweise nach Kräften »verbessert«, immerhin noch manche gute deutsche Eigenschaften sich bewahrt. Eine Probe das Familienporträt in der Pinakothek. In dem großen Gemälde mit dem Sturz der Engel auf dem Hochaltar der Michaelskirche wagte er etwas, anscheinend im Wetteifer mit Tintoretto, das nach unserem Urteil (doch nicht nach dem der Zeit) über seine Kräfte ging. (Historisch bemerkenswert als erstes großes Altarblatt in renaissancemäßiger Funktion.) Ein anderer Münchener, Johann Rottenhammer (1564—1623, Abb. 209), verwendete seine zweifellose Begabung, um vergessen zu machen, daß er ein Deutscher war. Es bezeichnet die Vielseitigkeit all dieser Eklektiker, daß Rottenhammer ebenso in der Wandmalerei wie in seinen zierlichen,

* Der Verlag von Heitz konnte noch 1890 Neudrucke von alten Formschnitten aus mehr als acht Straßburger Druckereien dieser Zeit veröffentlichen.

fein durchgearbeiteten Kabinettsbildchen gerühmt wird. Nur die letzteren haben sich erhalten. Sie brauchen den Vergleich mit ähnlichen Sächelchen der Bolognesen nicht zu scheuen, aber Eigenart besitzen sie nicht. Der Zug der Zeit ging auf Verschleifung nicht nur der lokalen Schulcharaktere, sondern auch aller nationalen Besonderheiten. Die es am weitesten darin brachten, die niederländischen »Romanisten«, standen an den süddeutschen Höfen im Vertrauen obenan. In München Friedrich Sustris aus Amsterdam (seit 1576) und Peter Candid (de Witte) aus Brügge (seit 1586), ein Schüler Vasaris. Vorübergehend auch der gewandte und lebenskluge Hans von Aachen, der vorher für die Höfe in Braunschweig und Dresden und für die Fugger in Augsburg gemalt hatte und 1592 von München nach Prag zu Kaiser Rudolf II. übersiedelte, wo er in dem Schweizer Joseph Heinz (Abb. 211) einen tüchtigen Schüler und in Bartholomäus Spranger einen überlegenen Rivalen fand. Hans von Aachen ist für uns nur noch in seinen Porträts genießbar, Spranger hat sich seinen Ruhm, daß er Michelangelo und Correggio zu kumulieren verstand — in unseren Augen der Ruhm eines Zwitters —, wohlverdient. Im Augenblick, da der Kaiser starb, 1612, war auch die Prager Künstlerkolonie (der wir im Abschnitt über die Bildhauer wiederbegegnen werden) auseinandergestoben. Merkwürdig ist, daß in Prag wie in München die eigentlichen Italiener fast vollständig fehlten *. Die besseren unter ihnen wären sich für das nordische Barbarenland zu gut vorgekommen.

Dem an den südostdeutschen Höfen gehegten Kunstgeschmack kann man Bildung nicht absprechen. Leider nur war es eine von der Art, die jeden Funken von Ursprünglichkeit ertötet und deren Erzeugnisse uns heute gleichgültig lassen. Was für die kleineren Höfe Mittel- und Norddeutschlands gemalt wurde, hat etwas mehr Eigenart, ist aber von barbarischer Anspruchslosigkeit: über stoffliche Interessen, die hauptsächlich durch Porträts und Jagdstücke befriedigt wurden, geht es nicht hinaus.

Wenig Positives läßt sich über die Wandmalerei des 16. Jahrhunderts sagen, von der wir doch wissen, aus schriftlichen Nachrichten und vereinzelten Nachzeichnungen, daß sie in beträchtlichem Umfang in Übung war, in Oberdeutschland besonders unter der Form der Fassadenmalerei. Dadurch hatte auch das Bürgerhaus einen Anteil an ihr. Alte Straßenansichten aus Augsburg und München bestätigen, daß ganze Straßenzeilen in dieser Weise ausgeschmückt waren. Viele der angesehensten Maler sind hieran beteiligt: von Holbein ganz zu schweigen

* Der in München vorübergehend auftretende Padovanino war ein unbedeutender Dutzendmaler.

am Oberrhein Hans Bock, Tobias Stimmer, Wendel Dietterlin, in Augsburg Burgkmair und seine Schüler, Amberger, Rottenhammer; in Baiern werden in der Mitte des Jahrhunderts von Hans Bocksberger bemalte Fassaden in München, Salzburg, Regensburg, Ingolstadt und Passau, in München wird Christoph Schwarz gerühmt. Von dem Charakter und dem Wert dieser längst von der Witterung zerstörten Arbeiten haben wir keine Anschauung, dürfen aber doch den Beifall der Zeitgenossen nicht ganz überhören. Im ganzen werden lockere, dekorative Kompositionen vorgeherrscht haben. Es bedurfte schon der Genialität eines Holbein, um auch an einer Fassade mit unregelmäßig verteilten Fenster- und Türöffnungen einen monumentalen Eindruck zu erreichen. — Wandmalerei als Binnenschmuck ist naturgemäß den Fürstenschlössern und Rathäusern vorbehalten. Das Inhaltsverzeichnis der für Friedrich den Weisen ausgeführten Malereien im Schloß zu Wittenberg (S. 23) setzt eine Anordnung in gotischer Vielteiligkeit voraus. Stilistisch aus der Teppichwirkerei entwickelt sind die in ihrer Art sehr bedeutenden Wandmalereien in der Gerichtslaube des Rathauses in Lüneburg (1529). Bei denen im großen Saal des Nürnberger Rathauses, zu deren Einzelheiten Zeichnungen von Dürer benutzt wurden, kann von einer monumentalen Raumverteilung nicht die Rede sein. Dem italisierenden Kreise gehören die Malereien in der Residenz in Landshut und in dem Jagdschloß des Pfalzgrafen Ottheinrich in Grünau (1537 vom Augsburger Jörg Breu d. J.) an. Eine gesteigert monumentale Absicht im Rathaussaal von Augsburg (um 1620 von Matthias Kager); hier sind aber die figürlichen Teile dem auf die Wand gemalten architektonischen Gliederbau untergeordnet.

Wahrlich, die zwei Menschenalter nach dem Tode Dürers und dem Weggang Holbeins waren in der deutschen Malerei eine arme Zeit, nicht nur im Sinne des *multum*, sondern auch der *multa*. Aber wir haben in der Einleitung schon darauf hingewiesen, daß um die Wende des Jahrhunderts auf vielen Gebieten frische Kräfte sich zu regen begannen.



Auch ein großer und eigenartiger Maler war darunter. Unter welchen Umständen freilich! Dieser eine ist ins Ausland weggezogen, ist im Ausland gestorben, nur das Ausland gestattete ihm, der zu werden, der er werden sollte. Es war in verschärfter Form wieder der Fall Holbein — ein folgerichtig deutsches Schicksal *. Wie viele von unseren Gebildeten kennen Adam Elsheimer? Er ist geboren 1578 in Frankfurt, gestorben 1610 in Rom als Zweiunddreißiger. Seinen ersten Unterricht empfing er von Phil. Uffenbach, einem Enkelschüler Grünewalds und kenntnis-

* Unter den nicht wenigen deutschen Malern, die in der Fremde sich verloren, mögen die begabtesten außer Elsheimer Nikolaus Knüpfer und Jan Lys gewesen sein.

reichem Hüter der älteren Kunstüberlieferung. Bedeutsam war auch der frühe Verkehr mit einem holländischen Landschaftsmaler, den er in der Emigrantenkolonie Frankenthal kennenlernte. Mit 20 Jahren trat er die Wanderschaft an, die ihn zuerst nach München, dann nach Venedig, 1600 nach Rom führte. Dort blieb er bis an seinen frühen Tod. Rom war damals auch für die Kunst Kosmopolis, der Sammelplatz für eine Kolonie transalpiner, vornehmlich niederländischer Künstler, durch die sich der neue Stil des 17. Jahrhunderts verbreitete; Rubens, Lastman (der nachherige Lehrer Rembrandts) und der angesehene Landschaftsmaler Paul Brill waren Elsheimers Freunde. Die derb-heitere Geselligkeit dieses Kreises war nicht für ihn, seinen träumerischen, zarten Sinn zog es zu einsamen Wanderungen in der Campagna und in den Bergen von Tivoli und der Sabina. Mehr und mehr gewann in seinen Bildern die Landschaft das Schwergewicht (Abb. 212—216). Seine Kunstgenossen, die, im Betriebe der Akademien aufgewachsen, Aktzeichnen und Karton für unerläßliche Vorbereitungen anzusehen gewohnt waren, wunderten sich, daß er ohne sie auskam, fast ganz auf sein Gedächtnis sich verließ. Dabei haben wir den Eindruck, daß es immer eine bestimmte, erlebte Stimmung war, die den einzelnen Bildern zugrunde liegt und sie so abwechslungsreich macht. Von einem Komponieren und Stilisieren nach objektiven Grundsätzen, wie bei Caracci, Domenichino und Poussin, ist bei ihm nicht die Rede, er erfüllt die römische Landschaft mit deutsch-romantischer Empfindung. So klein seine Bilder im Format sind, so groß sind sie gesehen* mit ihren gewaltigen Laubmassen in strengen Silhouetten und dem klaren Linienzug der Ferne, ganz das Gegenteil zu der bunten Vielteiligkeit der bisherigen niederländischen Landschaftsmalerei. Einen wesentlichen Anteil hat immer die Lichtführung, sei es unter klarer Sonne, sei es Mondschein oder Sternennacht mit dem grellen Schein eines Hirtenfeuers. Ein wesentlicher Bestandteil seiner Kompositionen sind immer die in die Landschaft gesetzten Figuren: doch nicht als indifferente Stützen des formalen Aufbaus, sondern als Verstärker der Stimmung. Schon die Zeitgenossen erwähnen die harmonische Wechselwirkung zwischen diesen beiden Elementen als ein besonders kennzeichnendes und bewundernswertes Merkmal seiner Kunst. Themata wie: Johannes in der Wüste, Findung Mosis, Erziehung des Bacchus, Flucht nach Ägypten, Philemon und Baucis (Abb. 217) usw. kennzeichnen die Richtung seiner Phantasie.

Die Zeitgenossen schildern Elsheimer als einen schönen Mann von edelmännischer Haltung, in seiner Lebensgewohnheit einsiedlerisch und insichgekehrt. Die Ursache seines frühen Todes waren Schwermut und Krankheit, die er sich im Schuldgefängnis zugezogen. Und wie leicht

* So auch seine ausnehmend breit und stürmisch hingeworfenen Zeichnungen. Eine Probe Abb. 215.

wäre es ihm gewesen, urteilt sein weltklügerer Freund Rubens, in der Welt sein Glück zu machen. Er hatte schnell die Aufmerksamkeit der römischen Kunstkenner auf sich gezogen, fast noch mehr die Welschen als die Nordländer bewunderten das Neue in seiner Kunst. Der spanische Maler Martinez berichtet, sein großer Meister (wohl Velasquez ist gemeint) habe nachmals beim Anblick eines seiner Bilder ausgerufen: nichts Schöneres könne gemalt werden. Rubens war bei der Nachricht von seinem Tode untröstlich. »Nach einem solchen Verlust«, schrieb er, »sollte sich unsere ganze Kunst in tiefe Trauer hüllen. Es wird ihr nicht leicht gelingen, einen Ersatz für ihn zu stellen. Er ist in der Blüte seines Strebens dahingerafft und seine Ernte stand noch in ihren Keimen. Noch nie war mir das Herz so zerrissen wie beim Empfang dieser Nachricht.« — Elsheimer ist mehr gewesen, als ein schnell vorüberziehendes, glänzendes Meteor, wie er den Nahestehenden erschien. Aus weiterer historischer Perspektive betrachtet ist er merkwürdig durch die Menge rückwärts- und vorwärtsweisender Linien, die in ihm zusammentreffen. Bei diesem »römischen Maler deutscher Nation«, der erst nach Rom kommen mußte, um dem auf Deutschland lastenden Druck des Romanismus zu entgehen, setzt sich vieles wieder in Bewegung, was in Deutschland hundert Jahre früher begonnen, dann aber abgebrochen war. In Elsheimers Auffassung vom innigen Verbundensein menschlichen Geschehens mit dem Naturschauplatz ersteht wieder, was wir in seinen Anfängen bei Dürer, Grünewald, Cranach, besonders bei Altdorfer gesehen haben. Neu ist der elegische Zug, der in Claude Lorrain weiterklingt. Ein Bild wie »Philemon und Baucis« sieht aus wie ein früher Rembrandt, dessen Lehrer Pieter Lastman in Rom Elsheimers Freund war. Am stärksten und dauerhaftesten war sein Einfluß auf die arkadische Gruppe der holländischen Landschaftsmaler. Nur Deutschland hat von Elsheimer nichts gekannt, nichts gewußt *. Gesetzt auch, er wäre in die Heimat zurückgekehrt, was hätte seiner dort gewartet? Seine Kunst wäre schnell von den Schatten des großen Krieges verschlungen worden.

* * *

Von der Versandung, die in der Malerei ein Dauerzustand wurde, blieb die Bildhauerkunst verschont. Durch die Reichlichkeit ihrer Produktion darf man sich doch nicht darüber täuschen lassen, daß auch in ihr die schöpferischen Kräfte gesunken waren; ihr ging alles leicht, nur allzu leicht von der Hand, weil es nur ein Kombinieren fertiger Formen war. In den Anfängen der Renaissance waren die Bildhauer noch nach

* Bilder des Thomas von Hagelstein, der 1605 nach Rom kam und sein Schüler wurde, werden lobend genannt, sind aber nicht nachzuweisen. Die Nürnberger Johann König und Paul Juvenel sind schwache Nachahmer.

Italien gegangen, jetzt begnügten sie sich mit oberflächlicher Anpassung an die aus Stich-, Plaketten- und sonstiger Kleinkunst erkennbaren Formen, die durch Übertragung aus dem kleinen in den großen Maßstab immer leerer wurden. Dies blieb nicht unbemerkt. Die urteilsfähigeren Besteller wußten sich nur so zu helfen, daß sie Künstler ausländischer Herkunft heranzogen. Beinahe alles, was in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf höhere Qualität Anspruch erheben kann, geht auf die Gäste zurück. Italiener waren darunter nur wenig, die Mehrzahl niederländische Romanisten (wie wir dasselbe schon bei den Malern gesehen haben). Es ist das erstemal, daß Deutschland sich dies Armutszeugnis ausstellen mußte. Leider nicht das einzige Gebiet, auf dem Selbstbewußtsein und Selbstachtung der Nation stumpf geworden waren!

In der mittleren Zeit des 16. Jahrhunderts war die beste Leistung die Kleinplastik. Nur in ihr machte die Beherrschung der Form keine zu großen Schwierigkeiten. Zumeist die jüngeren Glieder der Familie Vischer pflegten sie mit Liebe. War doch dies die fast einzige Gelegenheit zu freistatuarischer Darstellung nackter oder antik drapierter Körper. Der 1532 für die Nürnberger Gesellschaft der Bogenschützen gegossene bogenspannende Apoll ist als beinahe halblebensgroße Statue eine Ausnahme; sonst waren die Formate weit kleiner. Viele der erhaltenen Stücke erweisen sich als Krönungsfiguren für Brunnen in Höfen und Gärten (Abb. 281). Eine andere beliebte Verbindung, wobei der Maßstab noch weiter herabgesetzt wurde, war die mit Tintenfässern. Das älteste und schönste Stück dieser Gattung (jetzt im Besitz der Universität Oxford, Abb. 273) rührt von Peter Vischer d. J. her. Eine nackte, weibliche Gestalt, in Form und Haltung von edler Natürlichkeit, steht neben einer maßvoll dekorierten Urne, auf deren Rand sie die Linke legt, während die Rechte und der Kopf nach oben weisen; die Gedanken erläutert der Totenkopf und das an die Urne gelehnte Täfelchen mit der Inschrift »vitam non mortem recogita«; an der Basis die Jahreszahl 1525. — Die Bildschnitzer, die ihr altes Arbeitsfeld verloren hatten, werfen sich auf Figürchen in Buchsbaumholz, dessen feine und dichte Textur eine noch genauere und zartere Formgebung möglich machte, als Bronze und Elfenbein. Aus der Not des kleinen Maßstabs wurde hier wirklich eine Tugend gemacht. Die Parallele zur kleinmeisterlichen Graphik fällt sofort in die Augen. Bezeichnend ist dabei, wie im Gegensatz zum massiven Lebensstil der Zeit die Idealität der Kunst eben im Feinen und Kleinen gesucht wurde.

Unter den Vielgewandten auf dem Grenzgebiet von Handwerk und Kunst ist in letzter Zeit am meisten von Peter Flötner (in Nürnberg ansässig 1522—1547) die Rede gewesen. Es gibt eine ganze Flötner-

literatur. In ihr hat ein abwegiger Eifer den Einen mit vielen fremden, bunten Federn zu einem Wundervogel herausgeputzt. Auch wenn wir ihn auf sein natürliches Maß zurückführen, bleibt er noch immer eine vielseitige und anziehende Persönlichkeit; allerdings der Entwerfer des Heidelberger Schlosses war er nicht und auch sonst nicht irgendwie ein »ganz Großer«, vielmehr ein typischer Kleinmeister. Neudörfer, der ihn gut gekannt haben muß, rühmt sein »klein Ding . . . und schnitt an einem Kirschenkern 113 veränderliche [verschiedene] Angesichter von Manns- und Weibspersonen, auch an die Korallenzinklein, Tierlein und Muschelein, als wären sie daran gewachsen. Seine Lust aber in täglicher Arbeit war in weißem Stein zu schneiden . . . Historien den Goldschmieden zum Treiben und Gießen«, d. h. Modelle für Plaketten (Abb. 283, 284). Die Gattung kam aus Italien. Die in Bleiabgüssen in den Handel gebrachten Plaketten waren neben dem Kupferstich das wichtigste Mittel zur Verbreitung der Formen und Stoffe der Renaissance, freilich auch zu ihrer Banalisierung. Die Wiederholungen waren oft rein mechanische, auch auf Zinn- und Tonwaren finden sie sich. Aus den von Flötners Verehrern aufgestellten Katalog seiner Plaketten muß ein beträchtlicher Teil wieder ausgeschieden werden. G. Habich erkennt von Steinmodellen, also den eigentlichen Originalen, nur zehn als authentisch an. Das Wappen auf seinem Grabstein enthält als sein Zeichen das Balleisen, d. i. das Werkzeug des Bildschnitzers, und als solcher wird er auch in den Nürnberger Ratsprotokollen bezeichnet. Gesicherte Arbeiten in Holz sind von ihm nicht nachgewiesen (auf Vermutung beruht Abb. 281). Die Figuren am Mainzer Marktbrunnen gehören ihm nur im Entwurf. Eigenhändig sind wahrscheinlich die Schnitzereien im Hirschvogelsaal in Nürnberg und wohl auch die im Tucherhause. Flötners Talent bekundet sich am glücklichsten in seinen dekorativen Entwürfen, die er im Holzschnitt veröffentlichte. — Neben ihm zeichnete sich der Goldschmied Ludwig Krug (nachweisbar 1514—1530) als Plaketten- und Gemmenschneider aus (Abb. 285). Er ist kräftiger und naturalistischer. — Noch mehr Künstler aus dieser Gruppe zu nennen, zumal sie in ihren Werken einander zum verwechseln ähnlich sind, hat an dieser Stelle keinen Zweck.

Eine neu aufkommende, sehr vornehme, für Sitte und Geschmack der Renaissancegesellschaft besonders bezeichnende Gattung der Kleinplastik war die Medaille. Aus der Geschichte der Malerei kennen wir das fast plötzliche Umsichgreifen des Porträts seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Auffallenderweise hat die Plastik sich von dieser Aufgabe fern gehalten. Auf den Grabdenkmälern wird der Porträtkopf durchgehend mit geringem Interesse behandelt; eine der seltenen Ausnahmen bildet das Grabmal Friedrichs des Weisen vom jungen Peter

Vischer (Abb. 269). Die in der Plastik Italiens eine so hervorragende Rolle spielende Porträtbüste fand in Deutschland keine Nachahmung. Die sehr bedeutende, den Pfalzgrafen Ottheinrich darstellende (jetzt im Louvre in Paris) steht fast allein und wir wissen nicht, wer sie gefertigt hat; es war ein nordischer Künstler, aber nicht notwendig ein Deutscher *. — In diese Lücke trat nun die Medaille ein. Wieder war der junge Peter Vischer der erste, der sich in ihr versuchte. Die früheste, seinen Bruder Hermann darstellend, ist von 1507, 1509 porträtierte er den Vater, 1511 noch einmal den Bruder. Sodann haben Dürer und Cranach für Medaillen gezeichnet. Von dem »Meister des Marquart Rosenberger« (vermutlich Ludwig Krug) haben sich nur drei Stücke aus dem Jahre 1525 erhalten; sie sind als das Lebendigste und Temperamentvollste im Bereich der deutschen Medaille anzusehen. Die Reihe der Augsburger Medaillenschneider beginnt mit einem Anonymus 1515. Von Hans Daucher haben sich außer den gegossenen Medaillen schöne Steinmodelle erhalten (Abb. 286). Eine kleinere Zahl von Loy Hering. Von den umfangreichen Zuschreibungen an Peter Flötner ist man neuerdings zurückgekommen, kaum etwas ist ihm gesichert.

Wie man sieht, die ersten Medaillen waren Gelegenheitsarbeiten von Malern und Bildhauern. Schnell stellte sich der Beifall ein. Künstler erscheinen, welche den Medaillenschnitt zu ihrem Hauptberuf machen. Hans Schwarz, Friedrich Hagenauer, Christoph Weiditz und Matthes Göbel waren in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die besten (Abb. 287, 288). Es war auf dem stark besuchten Augsburger Reichstag von 1518, daß die Medaille die große Mode wurde. Allein von dem einen Hans Schwarz kennen wir 23 Stück mit dem Datum 1518, meist Fürstenporträts. Vielleicht brachten es die Erwerbsverhältnisse mit sich, daß er den Ort oft wechseln mußte: Nürnberg, Heidelberg, Worms und wieder Nürnberg, bis er 1527 ins Ausland verschwand. Heute gibt es 135 gesicherte Arbeiten von ihm. Friedrich Hagenauer ist unter den Medailleuren, was Holbein unter den Malern. Seine in Buchsbaum ausgeführten Modelle sind von vollendeter Zartheit. Auch ein paar kleine Büsten gibt es von ihm. Er ist noch mehr gewandert als Schwarz. Die Zahl der für ihn nachgewiesenen Arbeiten ist nahe an 200, wird aber von Göbel noch übertroffen. Dieser war in Nürnberg ansässig und arbeitete auch viel für die norddeutschen Höfe. — In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mindert sich die Menge etwas, die Güte mehr, doch nicht so sehr wie auf anderen Gebieten.

G. Habich hat bis zum Schluß des 16. Jahrhunderts über 100 für die Medaille tätige Künstler nachgewiesen. Nehmen wir dazu die große Menge der Porträts in der Tafelmalerei und im Kupferstich, so sehen

* Auch die treffliche Tonbüste des Nürnberger Patriziers Willibald Imhof im Berliner Museum ist jetzt als niederländische Arbeit erwiesen.

wir, in welchem Umfang das Interesse an der individuellen Menschendarstellung gewachsen war.

* * *

Gegenüber der liebevollen Pflege der Kleinplastik waren in der längsten, mittleren Zeit des 16. Jahrhunderts die Aufgaben für die Großplastik spärlich. Altäre wurden fast nicht mehr errichtet und die Bauten verzichteten auf statuarischen Schmuck (das Heidelberger Schloß nimmt in dieser Beziehung, wie in jeder anderen, eine Ausnahmestellung ein). Erst am Ende des Jahrhunderts, im Übergang von der Renaissance zum Barock, zog die Baukunst die Skulptur wieder in ihren Dienst, wenn auch nicht wieder in solchem Umfang, wie einst die Gotik es getan. Bis dahin war das einzige der Großplastik noch gebliebene Feld das Grabmal.

Der Einfluß des italienischen Renaissancegrabes setzt spät ein und wird nie allgemein maßgebend, vielmehr sind die Grundformen des 16. Jahrhunderts Weiterbildungen der mittelalterlichen Typen: Tumba, Grabplatte, Epitaph. Ohne sonderlichen Zwang wurde ihnen das Renaissancedetail angepaßt. Die Tumba wird hoch aufgebaut, um den Reliefs an ihren Wandungen mehr Spielraum zu geben (so schon an Riemenschneiders Stifterdenkmal im Dom zu Bamberg). Das Epitaph erhält eine einfache Umrahmung mit Giebelabschluß oder wird in eine antike Ädikula eingeschlossen; eine Nebenform nähert sich dem Altartriptychon. Der Grabstein wird in seiner Urform als Bodenplatte nur noch selten angewendet, da die Kirchen damit längst überfüllt waren, so daß schon das späte Mittelalter dazu überging, die Platten an der Wand oder einem Pfeiler aufzustellen. Das hatte für die Darstellung die wichtige Folge, daß sie nun von der unnatürlichen Verquickung von Liege- und Standmotiv erlöst wurde. Weitere Neuerungen betrafen teils die architektonische Umrahmung, teils den Darstellungsinhalt. Was in dieser zweiten Hinsicht vor sich ging, läßt sich am besten als ein Zusammenfließen von Grabmal und Epitaph bezeichnen. Lange Zeit waren sie getrennte Gattungen gewesen. Das Epitaph ist nach seinem Ursprung eine Wandtafel (sei es Gemälde, sei es Relief) zur Erinnerung an eine fromme Stiftung. Gern, keineswegs immer war es möglich, hatte sich der Stifter in der Nähe der Votivtafel bestatten lassen. Seitdem das Wandgrab aufkam, wurde das Bild des Verstorbenen mit dem Andachtsbilde zu einer einheitlichen Komposition verschmolzen. Frühe großartige Beispiele dafür haben wir in den Denkmälern des Bischofs Friedrich von Hohenzollern im Dom zu Augsburg und des Erzbischofs Uriel von Gemmingen in Mainz kennen gelernt (Abb. 245, 246). Für das Reformationszeitalter bezeichnend ist der Wegfall der Schutzheiligen: der Verstorbene kniet vor dem Kreuze Christi allein (Abb. 297). Unwillkürlich denkt man dabei an die Rechtfertigung allein durch den Glauben, welche Lehre ja auch

in den Kreisen der alten Kirche Anhänger fand, bis sie vom Tridentinum verdammt wurde. Am verbreitetsten ist diese oft mit innigem Gefühl vorgetragene Darstellung im Zeitraum 1525—1550.

Um die Mitte des Jahrhunderts verändert sich die Haltung der Grabmalskunst. Das architektonische Gerüst wird voluminös und prunkvoll, im Bildwerk erkaltet der religiöse Gefühlston, die Allegorie drängt sich vor. Es sind aus dem Ausland, besonders aus dem Kreise der niederländischen Hochrenaissance berufene Künstler, welche diese Wandlung zu äußerem Glanz und innerer Leere herbeiführen.

Der einflußreichste unter ihnen war der Antwerpener Cornelis Floris. Seine Arbeiten wurden daheim in seiner Werkstatt ausgeführt und in Stücken zu Schiff verfrachtet. Eine von ihm herausgegebene Stichserie mit »Inventionen« gab seiner Kunstweise noch größere Ausbreitung. 1549 ließ Herzog Albrecht von Preußen im Dom zu Königsberg das Epitaph seiner Gemahlin Elisabeth ausführen, 1568 sein eigenes, ein Wandgrab in dem für Deutschland neuen Schema der römischen Prälatengräber (Abb. 300). Charakteristische Abweichungen sind: auf dem von Karyatiden und trauernden Genien getragenen Sarkophag ist der Herzog nicht ruhend, sondern im Gebete kniend dargestellt; dem nordischen Formgefühl, das ein Ausklingen nach oben verlangt, kommt ein Aufsatz entgegen, eine Ädikula mit Relief (das Jüngste Gericht). Von Floris sind ferner die Epitaphe zweier Erzbischöfe im Dom zu Köln und das Grabmal des König-Herzogs Friedrich I. im Dom zu Schleswig; dieses ein Freigrab; Karyatiden tragen einen Sarkophag, auf dem der Tote ausgestreckt liegt. Von anderen Niederländern rühren die kolossalen Grabanlagen der friesischen Häuptlinge Edo Wiemken in Jever (Abb. 299) und Enno Cirksema in Emden her; das eigentliche Denkmal ist im Typus des Königsgrabes in Schleswig; umgeben wird es das eine Mal von einer zentral angelegten Halle, das andere Mal von offenen Arkaden, gleichsam einem monumentalen Gitter, das zur Anbringung überreichen figürlichen Schmucks Gelegenheit gab. — Wahrscheinlich auch von Niederländern rührte das wegen seiner Größe und Figurenfülle gepriesene Denkmal des Pfalzgrafen Otto Heinrich in der Heiliggeistkirche in Heidelberg her; die Soldaten Tillys haben es zerstört. — Wieder von einem Niederländer, Alexander Colins, ist im Prager Dom das Denkmal Ferdinands I. (Andere Niederländer: Philipp Brandin und Robert Coppens in Mecklenburg, Elias Godefroy und Adam Beaumont in Kassel, Vernuyken am Rhein.) — Das mächtigste unter den Monumenten dieser Zeit erhebt sich über dem Grabe des Kurfürsten Moritz von Sachsen in Freiberg im Erzgebirge (Abb. 301). Es wurde 1558—63 unter Leitung des kurfürstlichen Bauintendanten Hans von Dehn-Rotfelser ausgeführt. Eine Menge von Künstlern verschiedener Nationen waren daran tätig. Wem der einen durchaus einheitlichen Eindruck machende Entwurf gehört, ist nicht sicher zu ermitteln, möglicherweise dem Benedikt Thola aus Brescia. Eine nach allen Seiten freiliegende kubische Baumasse aus schwarzem und weißem Marmor erhebt sich in zwei Geschossen, im unteren durch gekuppelte Säulen, im zweiten durch Statuen gegliedert, zu oberst auf reich profilierter Deckplatte die überlebensgroße, vor hochaufgerichtetem Kruzifix kniende Figur des Kurfürsten; diese von Anton von Zerroen in Antwerpen gemeißelt. Das Denkmal steht in der Mitte des Querschiffs. 1585 wurde der anschließende Chorraum zur Grabanlage hinzugezogen; eine ernste Spätrenaissancearchitektur maskiert die gotische Konstruktion, in Nischen knien sechs Männer und Frauen des kurfürstlichen Hauses, überlebensgroß, in vergoldetem Bronzeguß. Auf den ersten Blick erkennt man die Hand von Italienern: der Architekt war der in Dresden ansässige Luganese Nosseni, der Bildhauer der aus Florenz zu Hilfe gerufenen Carlo di Cesare. Dresden besaß tüchtige einheimische Bildhauer; es ist bezeichnend, daß für ein so großes und feierliches Werk doch Ausländer bevorzugt wurden. — In Kürze erwähnen wir noch die Frei-

gräber des Herzogs Franz in Lauenburg (1599) und des Grafen Otto von Reventlow in Lütjenburg (1608), wieder kniende Freifiguren vor dem Kruzifix mit reichlichem allegorischen Beiwerk, und das Grabmal des Samuel von Behr (1621) in der Klosterkirche von Doberan, ein hölzernes Reiterstandbild unter sechssäuligem Baldachin.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts sah in der Plastik Norddeutschlands eine vollkommene Umstellung. Die altheimische Bildschnitzkunst zog sich, seit ihr ihre dankbarste Aufgabe, der Altar, genommen war, auf das profane und dekorative Gebiet zurück und an ihre Stelle trat, für diese Gegenden neu, eine passionierte Pflege des Grabdenkmals in Stein. Der Gräberluxus erreichte seinen Höhepunkt im letzten Menschenalter vor dem Dreißigjährigen Kriege: die Dome von Münster, Osnabrück, Paderborn, Minden, Halberstadt, Magdeburg verdanken ihre Denkmälerfülle und -Pracht zu einem großen Teil diesem kurzen Zeitabschnitt. Ein anspruchsvolles Selbstbewußtsein der mit den regierenden Domkapiteln eng verbundenen landsässigen Adelsfamilien drückt sich in ihnen aus. Mit ihnen wetteiferte, wenn auch mit gemäßigterem Aufwand, der Patriziat der Handelsstädte an der Nord- und Ostsee. Eben auf diesem Höhepunkte trat ein bedeutungsvoller Wandel ein: aus der Reihe der ausführenden Künstler verschwinden seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die bis dahin dominierenden Niederländer, sie werden von einheimischen Kräften abgelöst. Damit zugleich verändert sich der Charakter der geschaffenen Werke. Es sind noch die von den niederländischen Manieristen übernommenen Renaissanceformen, aber in ihnen fließt ein anderes Blut, regt sich eine andere Nervensubstanz. Ihre Herkunft ist nicht zweifelhaft: eine in Deutschland nirgends ganz abgestorbene, im Norden am zähesten sich behauptende gotische Grundempfindung ist als umbildendes Ferment eingedrungen. Die Renaissance schlägt damit zum Barock um.

Die frühbarocken Denkmäler sind in der Mehrzahl an der Wand oder einem Pfeiler schwebend angebrachte Epitaphe. Das architektonische Gerüst derselben wirkt durch seine Kleinteiligkeit und den im Verhältnis zum Ornament viel zu klein genommenen Maßstab der struktiven Glieder unmonumental, und in der Auftürmung vieler Geschosse, im Umriß einer schlanken Pyramide sich nähernd, liegt viel mehr »geheime Gotik« als Erinnerung an das Nischengrab der Renaissance. Aber ungotisch ist der Mangel an Freiheit und Leichtigkeit der Bewegung. Für die Anordnung ist die Aufteilung in lichte und dunkle Flecken wichtiger als der lineare Rhythmus. Das Denkmal als Ganzes ist groß, aber das in seinem Rahmen eingepreßte Bildwerk ist doch nur eine Anhäufung von Kleinplastik. Diese wimmelnde Überfülle aufzufassen, ist für unsere anders gewöhnten Augen kein leichtes Ding, unbequem schon für das physische Sehen. Wir müssen annehmen, daß das damalige Geschlecht, das eine Predigt erst schätzte, wenn sie drei Stunden dauerte,

diesem bildnerischen Massenaufgebot eine Liebe und Geduld entgegenbrachte, zu der wir nicht mehr fähig sind. Der erste Eindruck ist: daß hier ein unermeßlicher Fleiß aufgewendet sei, um ein Chaos hervorzubringen. Wer kann heute sagen, daß er auch nur ein einziges dieser Denkmäler bis in alle Einzelheiten aufmerksam durchgeprüft habe? Jedenfalls, die Lehren der Renaissance über Klarheit und Ruhe sind gründlich vergessen. Dann aber: war es wirklich nur schlechter Geschmack, der zu dieser Überladung führte? Wir müssen lernen, daß es hier nicht um reine plastische Wirkung geht, d. h. aus dem Raum isolierte Form, sondern um ein Zusammenspiel optischer Eindrücke, mit dem etwas sehr Ähnliches bezweckt wird, wie im spätgotischen Schnitzaltar. Nur ordnet die barocke Komposition die Einzelfigur noch viel mehr dem Ensemble unter. Sie muß dem polyphonen Satz in der Musik verglichen werden. — Bezeichnend für den Frühbarock ist vorab die veränderte Stellungnahme zum Relief. In der Hochrenaissance war dasselbe wenig erhaben, bildete zwischen den in kräftiger Plastik vortretenden flankierenden Gliedern eine flächenhaft ruhige Rücklage. Jetzt aber trennen sich die Schichten, werden die Vordergrundfiguren aus der Fläche vorgetrieben und in stärkeres Licht gesetzt, die hintere durch Beschattung weiter zurückgedrängt. Bereits um 1525 war der unmittelbar aus der Spätgotik kommende Meister des Breisacher Hochaltars bei diesem Verfahren angelangt. Die Renaissance natürlich lehnte es ab. Wenn es in der letzten Zeit des Jahrhunderts wieder erschien, so ist das ein Fingerzeig mehr, wo die Wurzeln des Frühbarock zu suchen sind. Derselbe ging aber noch einen Schritt weiter: er setzte in gewissen Fällen lauter rundplastisch ausgearbeitete Figuren zu einem »lebenden Bilde« zusammen. Ein Relief ist das nicht mehr, vielmehr ein mit den technischen Mitteln der Plastik ausgeführtes Gemälde (Abb. 318 b). — Die Stilisierung der Einzelformen zeigt eine entschiedene Abwendung von dem geglätteten akademischen Schönheitsideal der niederländischen Italisten. Dem norddeutschen Frühbarock kommt es vor allem auf Ausdruck an. Hinter dem überladenen, bombastischen Prunk der äußeren Erscheinung empfinden wir ein bedrängtes, dumpf und dunkel wühlendes Gefühlsleben ohne künstlerische Disziplin und Selbstbeherrschung. Ja, oft nimmt die Bewegungslinie etwas Wildes und Krampfhaftes an. Es ist, auf die Menschengestalt übertragen, dasselbe, was wir im Lieblingsornament dieser Zeit, dem Knorpelornament, wiederfinden werden. (Die Fürsprecher des modernen Expressionismus haben hierin mit Wohlgefallen eine Verwandtschaft wahrgenommen. Falls mit Recht, so würde es bedeuten, daß die Stimmung am Vorabend des großen Krieges eine ähnliche war wie am Vorabend der Revolution von 1918.)

Ein beschreibender Katalog der Grabdenkmäler, Altäre, Kanzeln, Taufsteine des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts würde ein ganzes Buch füllen. Beispiele

Abb. 302—308. Wir nennen nur ganz kurz die Namen der meistbeschäftigten Künstler: Ruprecht Hofmann in Trier († 1616) belieferte das Mosel- und Rheintal. Johann von Trarbach († 1586) hatte seine Werkstatt in Simmern und lieferte für die fürstlichen Grabstätten in Meisenheim, Wertheim, Oehringen, Pforzheim und Michelstadt. In den westfälischen Bischofsstädten herrschen die Gröninger (Heinrich und Gerhard, besonders der zweite sehr fruchtbar, † 1652). Ludwig Münstermann aus Hamburg, seit 1612 in Oldenburg. Hans Gudewerdt in Holstein (nachweisbar 1640—1661). In Dresden Zacharias Hegewald und die Familie Walter (Andreas, Christoph, Hans, Sebastian). In Leipzig Franz Döteber (nachweisbar 1604—1637). In Magdeburg und Umgegend Hans Klintzsch, Hans Hacke, Michael Spieß, Sebastian Ertle (eingewandert aus Ueberlingen); am bedeutendsten Christoph Kapup (Hauptwerk die Domkanzel 1595) und Christoph Dehne (Hauptwerk Epitaph Ludwig v. Lochow 1616). Soll in dieser großen Schar norddeutscher Künstler einem der erste Preis zuerkannt werden, so wird es Eckbert Wolff sein, der Meister des Hochaltars in der Schloßkapelle zu Bückeburg.

In der Plastik Oberdeutschlands fand so wenig der kühnlebendige Protobarock Leinbergers und des Breisacher Anonymus als die vornehme Frührenaissance der Nürnberger und Augsburger — am längsten erhielt sich die letztere in der Werkstatt Loy Herings († 1554) in Eichstätt — eine geistesverwandte Fortsetzung. In den mittleren Jahrzehnten ist nichts geschaffen, was über eine bequeme Mittelstellung zwischen flachem Naturalismus und banaler Idealität hinauskäme. Selbst die relativ besten Arbeiten, wie die Ahnenreihe in der Stiftskirche zu Stuttgart, kannten kein höheres Prinzip. An Betriebsamkeit fehlte es am wenigsten. Für schmuckreiche Grabdenkmäler zu sorgen, war in erster Linie eine Standespflicht des Adels. Gedrängt voll von ihnen sind die Landkirchen zumal der mittelrheinischen und mainfränkischen Ritterschaft, während die oberdeutschen Reichsstädte an Renaissancedenkmälern auffallend arm sind, besonders im Vergleich mit denen Mittel- und Norddeutschlands. Es läßt sich nur sagen, daß der Strom der Renaissance in diesem Teil gründlich versandet war. Er bedurfte der Zuleitung frischen Wassers. Es kam auch, aber merkwürdigerweise nicht aus Italien, sondern durch die vordringende Welle des niederländischen Klassizismus. Der Zeitpunkt seines Erscheinens, die 80er Jahre, fällt mit den ersten Erfolgen der Gegenreformation nicht zufällig zusammen. Die Geschichte der Architektur wird uns das genaue Seitenstück zeigen. Die an der Spitze der Bewegung stehenden katholischen Fürsten und ihre Ratgeber, die Jesuiten, haben den propagandistischen Wert der Kunst sehr zu schätzen verstanden. L. Bruhns hat kürzlich den psychologischen Zusammenhang mit der Kunstrichtung der niederländischen Romanisten vortrefflich formuliert. »Sie sind nicht nur Parallelerscheinungen, jene geistlichen Väter, die als feingeschliffene, aber unpersönliche Gefäße den neugeklärten Geist der römischen Kirche über Deutschland ausgossen, und jene technisch virtuosen, aber menschlich uninteressanten niederländischen Architekten, Bildhauer und Maler,

die dasselbe mit den in Rom geprägten Kunstformen taten; sondern jene haben auch zweifellos diesen den Boden bereitet, indem sie das vornehme Deutschland nicht nur äußerlich gewöhnten, in Rom wieder die Hauptstadt der Welt zu sehen, sondern vor allem, indem sie durch ihre formalistischen Erziehungsmethoden den deutschen Geist auch innerlich romanisierten. Das Werk, das die Humanisten mit schwachen Mitteln und zum Teil gegen den eigenen Willen begonnen hatten — die Entwertung des Einheimischen, die Gleichsetzung des Germanischen mit ungebildet und roh —, wurde von den Jesuiten mit viel tiefergrabender Schaufel vollendet. Sie waren, wenn auch nicht die alleinigen Urheber, so doch sicherlich die stärksten Förderer aller internationalen Neigungen des Zeitalters.«

Brendel von Homburg, Erzbischof von Mainz, und Julius Echter von Mespelbrunn, Bischof von Würzburg, beide der Kirchengeschichte bekannt als starke Vorkämpfer der beginnenden Gegenreformation und Protektoren des Ordens Jesu, stellten in ihren umfangreichen Kunstunternehmungen auf den ersten Platz die Brüder Georg und Johann Robyn aus Ypern, deren Neffen Peter Osten und Gehilfen Jakob Mayor aus Cambrai. Die St. Gangolphskirche in Mainz, die Universität und das Spital in Würzburg sind von ihnen erbaut und mit zahlreichen (zu einem nicht kleinen Teil heute nicht mehr erhaltenen) plastischen Bildwerken geschmückt. Von Johann Robyn sind ferner — wir greifen nur Beispiele heraus — das Grabmal der Grafen Philipp in der Marienkirche in Hanau (1580), von Peter Osten das Grabmal des Sebastian Echter im Dom zu Würzburg (1577) und das des Landgrafen Georg von Hessen in Darmstadt (1588), vielleicht ein gemeinschaftliches Werk des Georg Robyn und Jakob Mayor das herrliche Chorgestühl aus der zerstörten St. Gangolphskirche. — Den niederländischen Romanisten gesinnungsbenachbart, ohne daß ein bestimmter Zusammenhang mit ihnen sich nachweisen ließe, ist Benedikt Wurzelbauer, der letzte bedeutende Vertreter des Nürnberger Erzgusses. Sein bekanntestes Werk ist der Brunnen bei der Lorenzkirche, 1589; ein für Kaiser Rudolf II. in Prag ausgeführter ist abgebrochen.

Der Generationenwechsel um die Jahrhundertwende wurde von einem Gesinnungswechsel begleitet, der dadurch doppelt bedeutsam erscheint, daß er eine Wiederholung des oben in der norddeutschen Kunst geschilderten Vorganges ist. Äußerlich kennzeichnet er sich als Ablösung der Niederländer durch einheimische Künstler, innerlich als Wendung vom Klassizismus zum Barock. Etwas Unentschiedenes, Zwiespältiges, eine zehrende innere Unruhe eignet dem Frühbarock hier wie überall; zuweilen greift er verwegen nach einem überraschend Neuen, oft ist er ganz äußerlich und konventionell; zuweilen spricht ein starkes und echtes Gefühl aus ihm, oft gibt er nur Phrase und Pose; er ist lärmend und rauschend, aber wohl niemals von innen heraus froh. Verglichen mit dem norddeutschen, ist der mainfränkische reicher und zierlicher, mit Ornament weniger überladen; nach der Darstellung des Nackten gelüstet es ihn sehr und zum erstenmal in der deutschen Kunst (wie L. Bruhns zutreffend bemerkt) wird das Unkeusche mit dem Ausdruck frommer Ekstase vermählt. Ein Vorzug ist das ausgedehntere Programm:

außer Grabmälern werden Kolossalaltäre aus Holz, Sandstein und besonders gern aus Alabaster und farbigem Marmor, prächtige Kanzeln, Taufsteine, Sakramentshäuschen in großer Menge ausgeführt. Die einzelnen Künstler zu charakterisieren, ist schwer, weil der allgemeine Zeitgeschmack für sie mehr bedeutet als ihr persönlicher Instinkt. Alter Handwerkssitte entspricht die Ausübung der Kunst in familienhaftem Betrieb. Die beiden, das Maingebiet beherrschenden Sippen waren die Juncker in Aschaffenburg und die Kern in Forchtenberg, die ersten auch am Mittelrhein bis Boppard, die zweiten bis ins nördliche Württemberg durch eine große Zahl von Arbeiten vertreten. Hans Juncker (Werke von 1598 bis etwa 1623) war wohl unter allen deutschen Bildhauern dieser Zeit der mit Schönheitssinn am meisten begabte. Uns gefällt er heute am besten, wo ihm gestattet wird, einfach zu sein, wie an dem im Dom von Würzburg aufgestellten Grabmal des Fürstbischofs von Bamberg Neithard von Thüngen (Abb. 298), das gewiß »eines der vorzüglichsten Kunstwerke des werdenden Barock in Deutschland« ist. In der Regel gehorcht auch er der Zeitforderung nach gehäuftem Vielerlei, weiß aber auch dann vor grobem Prunk sich zu bewahren. Seine beiden Kanzeln in Aschaffenburg (Stiftskirche und Schloßkapelle, Abb. 309, 310) werden den Barockfanatikern, deren es heute wieder viele gibt, vielleicht noch zu klassizistisch erscheinen. Michael Kern (Werke von 1603 bis 1644) war ein unglaublich fleißiger Künstler — sein nachweisbares Opus umfaßt 45 Nummern —, großzügiger und derber als Hans Juncker, in seinen Spätwerken relativ weniger »barock« als in den frühen. Die jüngeren Mitglieder der Familie Kern, Achilles und Leonhard, wirkten bis in die 70er Jahre. Oberfranken besaß keine nennenswerte eigene Kunst, es wurde von den Nürnbergern Hans Werner und Veit Dümpel mit Grabmälern und Altären versorgt.

Der kleinbürgerlich versumpften Bildhauerkunst Süddeutschlands geben ebenfalls erst Niederländer ein neues Gesicht. Da sie sich dauernd in Deutschland, zunächst in München und Augsburg, niederließen und nach ihrer Nationalität immer noch als Deutsche galten, dürfen sie mit Fug in die deutsche Kunstgeschichte eingereiht werden. Sie waren nicht mehr Nacheiferer der klassizistischen Hochrenaissance, sondern Schüler eines nach Florenz ausgewanderten Landsmannes, der dort Giovanni da Bologna hieß und der Angelpunkt des italienischen Frühbarock wurde. Durch sie erlebte Oberdeutschland für eine kurze Zeitspanne eine goldene Zeit. Das große Geschenk, das sie mitbrachten, war der für Deutschland neue Sinn für das Monumentale. Es handelte sich um Werke, die unter freiem Himmel aufgestellt waren, sei es an Baufassaden, sei es, als große Brunnenanlagen motiviert, auf öffentlichen Plätzen oder in Schloßhöfen und Gärten. Das Material ist regelmäßig Bronzeguß, wie es die Prachtliebe der fürst-

lichen und patrizischen Besteller gestattete. (Die Niederländer in Mainz und Würzburg hatten in Sandstein und Alabaster gearbeitet.) Nach dem Glaubensbekenntnis dieses Kreises war in der Kunst die Form alles, Ausdruck und Charakter nur ein Nebenbelang. Das Problem der Form aber wird erweitert. An den Denkmälern und Altären, von denen bisher die Rede war, war die Darstellungsform streng frontal, eigentlich nur ein gesteigertes Relief; für die Schüler Giambolognas steht im Mittelpunkt des plastischen Denkens die Freistatue, sie verlangen volle kubische Plastizität und reichste Entwicklung der kontrapostischen Bewegung, ihre höchste Aufgabe ist die zentral komponierte, auf die Umschreitung rundum angelegte Gruppe; die Musterbeispiele waren Giambolognas fliegender Merkur, der Raub der Sabinerin, der Neptunsbrunnen. Noch ein Weiteres kam in Betracht. Das letzte Anliegen des Frühbarock in der niederländisch-italienischen Problemstellung war das gleichsam orchestrale Zusammenklingen der Plastik mit Raumkunst — Architektur, Platzanlage, Gartenkunst. Die Fähigkeit zu gegenseitiger Anpassung dieser Dinge erreichte eine vollendete Sicherheit und einen bis dahin unbekannten Reichtum der Wirkung.

Bei den Unternehmungen Herzog Wilhelms V. in München war der Dirigent Friedrich Sustris. Von Haus aus Maler und Dekorateur, schritt er zu größten architektonischen Aufgaben (Michaelskirche) fort. Bei den Bildhauern, die er beschäftigte, war, auf den Erzguß angewendet, ein ähnliches kollektivistisches Verfahren üblich, wie wir es von den Bildschnitzern der Spätgotik kennen. Der Bildhauer lieferte das Modell, ein anderer war der Gießer, wieder ein anderer führte die Ziselierung aus; die beiden letzten pflegten meistens Deutsche zu sein.

Der führende Bildhauer hieß Hubert Gerhart. München hatte in ihm einen der ersten Künstler des Zeitalters gewonnen. Er war um 1550 in Amsterdam geboren und trat in Deutschland zuerst 1581 in Augsburg auf. Hans Fugger, der vorher die Italiener Campagna und Vittoria beschäftigt hatte, nahm ihn für sein Schloß Kirchheim in Dienst. Was er dort ausführte, ist heute zerstört oder zerstreut. Außer den in Stuck ausgeführten Nischenfiguren des Saals schuf er im Garten einen mächtigen Brunnen, dessen Mittelstück die in prächtigen Körperschiebungen sich rundende Gruppe von Mars und Venus bildete (heute im bayerischen Nationalmuseum). 1584 wurde er nach München gezogen. Nach der Abdankung Herzog Wilhelms trat er in den Dienst des Erzherzogs Maximilian in Innsbruck über, wo er 1620 gestorben sein soll. In München war der erste große Schauplatz seines Schaffens die Michaelskirche. Nach seinen Entwürfen arbeitete Michelangelo Castello in Stuck die lange Reihe der Apostel, Heiligen und Engel, mit denen das Innere ausgestattet ist. Seine Hauptaufgabe sollte das für den Mittelpunkt des Querschiffs unter einer (nicht ausgeführten) Kuppel projektierte viel-

figurige Grabmal des Herzogs sein. Die Jesuiten, die als Beichtväter des Herzogs diesen ganz in der Hand hatten, vereitelten die Ausführung, die schon gegossenen Stücke fanden andere Verwendung (vier knieende Krieger kamen an das Kaiser-Ludwigs-Denkmal in der Frauenkirche, die wappentragenden Löwen an die Front der Residenz). Sodann schuf Gerhart den kolossalen Erzengel St. Michael der Fassade; er erinnert im Motiv sehr an Raphaels Gemälde im Louvre; der schärfer forschende Blick entdeckt doch viel deutsche Züge in dieser zugleich kühn und besonnen bewegten Gestalt (Abb. 312). Von ernster Schönheit ist der lebensgroße, bronzene Engel am Taufbecken (Abb. 311). Die für den Hochaltar bestimmte Madonna wurde später auf die Säule am Marienplatz versetzt. Von dem, was er für die Ausschmückung der Residenz geliefert hat, ist vieles zerstört oder beseitigt. In dem Garten der Südseite (wo später die Bauten Ludwigs I. entstanden) befand sich ein großer Fischweiher mit Steingrottenwerk, auf das Neptun mit seinem Gefolge verteilt war. Dazu gehörte vermutlich die reizende Diana, die jetzt als »Bavaria« das Tempelchen im Hofgarten krönt. (Als im 19. Jahrhundert Schwanthaler seine Bavaria über der Theresienwiese aufstellte, wurden für sie angeblich dreißig Bronzefiguren aus der Residenz, darunter sicher mehreres von Gerhart, eingeschmolzen.) Erhalten geblieben ist der Wittelsbacher Brunnen in einem der inneren Höfe; indes nicht alles an ihm geht unmittelbar auf Gerhart zurück. Neuerlich wird ihm aber der Perseus des Grottenhofes zugeschrieben. Ein mehrfiguriger Brunnen mit einem Reiter in der Mitte, vor dem Hause des Herzogs Ferdinand am Rindermarkt, ist unvollendet geblieben. — Neben der Tätigkeit für München ging eine zweite für Augsburg einher. Zum erstenmal jetzt traten diese beiden Städte, deren Kunstcharakter bis dahin ein sehr verschiedener gewesen war, in nahe Beziehung. Augsburg war von alters eine Stadt der schönen Brunnen. Fünf gotische sind spurlos verschwunden. Die Reihe der Renaissancebrunnen im stolzen Straßenzug vom Rathaus zu St. Ulrich eröffnete 1589—1594 Gerhart mit dem Augustusbrunnen. Die befehlende Gebärde des ausgestreckten rechten Armes kann auf die Stadtgründung bezogen werden. Die Flußgottheiten in halb liegender, halb sitzender Stellung leiten ihren Stammbaum natürlich von Michelangelo ab; ob die Anordnung am Rande des breiten Brunnenbeckens ganz neu war, müßte untersucht werden (an den Brunnen Giambolognas kommt sie nicht vor). Charakteristisch ist das Urteil Schickhardts, des Stuttgarter Baumeisters, in seinem Tagebuch: »das Spazium zwischen den Bildern auf dem Geschal sei zu wenig geziert, es sehe gar zu nackend aus«. Der deutsche Geschmack war eben auf das Kleinteilige und im Dekor Überreiche erzogen.

Die beiden anderen Brunnen wurden wiederum einem Holländer aus der Schule Giovanni da Bolognas, dem Adrian de Vries, in Auf-

trag gegeben. Der Merkurbrunnen ist 1599, der Herkulesbrunnen 1602 vollendet. Man fragt sich, warum sich der Münchener Hof seine Dienste entgehen ließ? Es war wohl, weil Maximilian I. am Anfang seiner Regierung zu Sparsamkeit sich genötigt sah. Das darauf in Prag im Dienste Kaiser Rudolfs II. verbrachte Jahrzehnt war nur für kleinere Arbeiten ergiebig. Zur Großplastik führte ihn Graf Ernst von Schaumburg-Lippe zurück mit bedeutenden Aufträgen für das Schloß in Bückeburg und das Mausoleum in Stadthagen (Abb. 314, 315). Dieser Fürst möchte unter seinen Standesgenossen das beste Kunsturteil besessen haben, hat er doch noch einen zweiten Bildhauer von hoher Befähigung, den Eckbert Wolff, ausfindig zu machen verstanden. Später wanderte de Vries nach Dänemark. Von 1616 ab schuf er den großen Brunnen vor dem Königsschloß Fredriksborg. 1623 begab er sich nach Prag zu Wallenstein; die großen Bronzegruppen in dessen Palais und Garten wurden 1640 von den Schweden entführt. — Adrian de Vries ist das expressivste Talent des Frühbarock. Hätte er nicht seine späteren Jahre zu sehr am Rande des europäischen Kunstlebens zugebracht, so wäre sein Einfluß auf dasselbe wahrscheinlich ein sehr großer geworden. Es reizte ihn, die in der Plastik liegenden Möglichkeiten der Annäherung an das Prinzip der Malerei bis an die äußerste Grenze zu treiben. In dem an kühnen Überschneidungen reichen Linienspiel verschlungener Gruppen und der Auflockerung der körperlichen Oberfläche durch Licht und Atmosphäre hat er eigentlich schon alles vorweggenommen, worin der reife Barock exzellierte, — man kann auch sagen: wiederaufgenommen, was die Spätgotik beschäftigt hatte, mit dem Unterschied, daß er auf die nackte Körperform übertrug, was dort erst mit dem Gewande versucht worden war.

Umkehr zur Einfachheit lag nirgends im Sinne dieser Zeit. Aber gegenüber der uferlosen Verzettelung im kleinlich Vielen, welches die Gefahr des deutschen Frühbarock war, erscheinen die Niederländer aus der Schule Giambolognas doch relativ einfach und groß, und eine heilsame Gegenwirkung auf den Geschmack des Publikums, zunächst der vornehmen Welt, ist gewiß nicht ausgeblieben. Wieweit sie die Künstler ihrer deutschen Umgebung unmittelbar beeinflußt haben, ist noch nicht genügend geklärt. Nachweislich ein Schüler und Gehilfe Gerharts bei der Ausführung der Stuckbilder der Michaelskirche war der Steiermärker Sebastian Götz, den wir in Heidelberg wiederfinden; seine Fürstenstandbilder am Friedrichsbau sind in ihrer kraftvollen, echt monumentalen Erscheinung unerreicht. Beträchtlich mehr ein bloßer Anempfinder war der Münchener Hans Krumper. 1590 war er in Italien, 1609 wurde er in München als Hofbildhauer angestellt.

Er starb nach 1634. Ihm wird jetzt wohl mit Recht — und wäre dann sein Hauptwerk — die Patrona Bavariä in der Mittellinie der Residenzfassade zugeschrieben; datiert 1616; die Formensprache hat nicht die Größe Gerharts, man sieht Erinnerungen an die deutsche Kunst vor 100 Jahren wiederauftauchen. Um 1620 errichtete er das Grabmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche. Nicht nach eigenem Entwurf. Derselbe scheint von dem niederländischen Maler Pieter de Witte (Peter Candid, wie er in München genannt wurde) herzurühren. Es ist höchst lehrreich, wie in hundert Jahren die monumentalen Ansprüche gewachsen waren. Damals, um 1500, hatte man sich mit einer großen Rotmarmorplatte in halberhabener Arbeit begnügt. Jetzt wurde dieselbe mit einem castrum doloris, einem Gehäuse in offenen Arkaden, überbaut. Die fahnenhaltenden Ritter an den Ecken sind dem Vorrat der von Hubert Gerhart für das Denkmal Herzog Wilhelms V. (vgl. S. 198) geschaffenen Figuren entnommen; der Figurenschmuck am Aufsatz, zierlicher und schwächlicher, rührt sicher von Krumper her; bestände Gewißheit darüber, daß ihm auch die beiden Fürstenstandbilder an den Langseiten zugerechnet werden dürfen, so müßte das die Achtung vor ihm heben. Andere Stücke, bei denen er nur mitgeholfen hat, übergehen wir. — Eine schärfer ausgeprägte, beinahe glänzend zu nennende Persönlichkeit war Hans Reichel aus Schongau, ein unmittelbarer, aber selbständig sich weiterentwickelnder Schüler Giambolognas. Von ihm sind die 24 Terrakottastatuen im Schloß des Bischofs von Brixen (1595—1601). Ebensolche, lebensgroß und 32 an Zahl, führte er in Augsburg in der Ulrichskirche aus (bei deren Restauration 1873 zertrümmert). Später arbeitete er in dem bevorzugten Material der Zeit, in Erz. 1602—1605 enstand der Kampf Michaels mit Satan über dem Hauptportal des Augsburger Zeughauses (Abb. 316). Außer der gemeinsamen (natürlich nur mittelbaren) Erinnerung an Raphaels Gemälde im Louvre hat Reichels St. Michael mit dem Gerharts in München keine Ähnlichkeit; die Körperform mag einiges zu wünschen übrig lassen, aber Bewegung und Ausdruck haben mehr Feuer, mehr innere Größe. Im Zusammenklang mit dem Rhythmus von Holls Fassade ist die Gruppe unübertrefflich. Von 1605 ist die heroische Kreuzigungsgruppe in St. Ulrich (Abb. 317). Aus stilistischen Gründen werden für ihn noch in Anspruch genommen: die vor dem Gekreuzigten kniende Statue des Bischofs Philipp Wilhelm im Dom zu Regensburg, die großartige Magdalena im Niedermünster ebenda, die Helena im Münster zu Bonn, vielleicht der Neptunsbrunnen vor dem Artushof in Danzig.

Man sieht: auch die Deutschen Götz, Krumper, Reichel wollten Statuen, nur Statuen bilden und liehen ihnen eine kubische Wucht und charaktervolle Würde, welche den Frühbarock schon auf halbem Wege zum Hochbarock zeigen. Kaum nötig zu sagen, vor welchem Abgrund dieser Weg abbrach. Es war der Dreißigjährige Krieg.

Werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf diejenigen oberdeutschen Werkstätten, die weder mit dem niederländischen Klassizismus noch mit der Münchener Schule in nähere Berührung kamen. Hier zeigen sich dem norddeutschen Frühbarock verwandte Erscheinungen. Hans Degler aus Weilheim baute und schmückte die drei riesigen Altäre am Eingang zum Chor der St. Ulrichskirche in Augsburg (1604—1607). Sie sind aus Holz, reich mit Gold und Farbe staffiert, das Mittelstück eine rundplastische Gruppe im Panoramastil, das Ganze von rauschender, phantastischer Pracht. Die Formbehandlung ist nicht frei von Italismen, aber doch überwiegt eine volkstümliche, mithin kryptogotische Empfindung. — Ihm nahe verwandt und voll impulsiven Lebens der Hochaltar im Münster von Ueberlingen von Jörg Zürn (1613), dessen Hand man noch in manchen Überresten abgebrochener Altäre in dieser erst wenig erforschten Landschaft begegnen kann (Abb. 318 a—c). — Ein dritter, weniger bedeutender Altar dieser Richtung steht in der Schloßkirche zu Haigerloch im Fürstentum Hohenzollern. — Aus Ueberlingen stammte auch jener Sebastian Ertle, der auf seinen Wanderungen in Magdeburg ein reiches Tätigkeitsfeld fand. — Hans Morinck in Konstanz (letztes datiertes Werk 1613) nimmt im werdenden Barock etwa die Stellung ein wie am Main die Familie Kern; er hatte seine Schule in den Niederlanden gemacht.

* * *

Es läßt sich nicht leugnen: für einen im 19. Jahrhundert aufgewachsenen Betrachter hat die darstellende Kunst der hier geschilderten hundert Jahre etwas eigentümlich Unbehagliches, etwas wie ein kaltes Feuer, wie eine leere Überfülle; sehr selten kommt ein unbefangenes Wohlgefallen auf, wie es die Kunst des 15., niemals ein tiefes Ergriffensein, wie es die des 16. in uns hervorruft. Das historisch-psychologische Interesse wird dadurch nicht gemindert. Es war eine Zeit des Zwiespaltes, in der Religion, in der Kultur, wie hätte sie das nicht auch in der Kunst sein müssen? Schon am Schluß des 16. Jahrhunderts stellte es sich heraus, daß für Deutschland die Renaissance nur eine Episode gewesen war. Fortschritte in bezug auf sie machte nur die Beherrschung des äußeren Formenmaterials, nicht die innere Hingabe. Im Anfang, in der Zeit der Dürer, Vischer, Holbein, hatte sie Führerin zu dem sein sollen, was den Deutschen von Natur versagt war, Führerin zur Form. In der Folgezeit aber wurde die Form zu einem leeren Gefäß. Der Widerstand der eingeborenen nordischen Instinkte hatte nie aufgehört, am Ende des Jahrhunderts ging er von der Verteidigung zum Angriff über, und so mächtig wurde die barocke Strömung, daß sie auch Italien in ihren

Bereich zog. Viel trübe Gärung ist im werdenden Barock. Aber wenigstens einer, Adam Elsheimer, hat gezeigt, daß es auch schon auf dieser Stufe einem deutschen Künstler nicht unmöglich war, zu einheitlicher und reiner Gestaltung des gesuchten Neuen vorzudringen. Warum hat kein anderer, da es doch, namentlich unter den Bildhauern, sicher bedeutende Talente gab, etwas Gleichwertiges erreicht? Die schwüle Unruhe und Fragwürdigkeit im Geisteszustand der Zeit machte wohl Anfänge, aber kein ruhiges Reifen möglich.

Zweites Kapitel.

Die Baukunst der Renaissance und des Frühbarock.

Die Griechen nannten die Baukunst die Mutter der Künste. Dies Wort behält seine Wahrheit bei jeder Wandlung des allgemeinen Stilbewußtseins: in ihrem Mittelpunkt steht immer die Architektur. Die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts ist diesen normalen Weg nicht gegangen. Deutschland ist in die Auseinandersetzung mit der Renaissance eingetreten ohne Befragung und Mitwirkung der Baukünstler, welche an dessen entscheidendem Wendepunkt ein Menschenalter lang ihre Tätigkeit eingestellt hatten. Maßgebend für die Auffassung der Renaissance wurde: wie sie den Malern, Zeichnern und Bildhauern erschien. Mit den Augen dieser, nicht mit ihren eigenen, sahen die Baukünstler, als sie, spät und langsam, zum Schaffen die Gelegenheit wiederfanden, die südliche Formenwelt an. Daraus folgte: die Deutschen des 16. Jahrhunderts erblickten in der Renaissance wesentlich einen Dekorationsstil, nicht eigentlich einen Architekturstil. Der Baukörper und sein Schmuck gehörten gesonderten Gedankenreihen an, wurden getrennt voneinander konzipiert, welche Auffassung schon in der Spätgotik sich vorbereitet hatte, in offenem Gegensatz gegen die das Ornament in strenger Abhängigkeit von der Funktion der architektonischen Glieder haltende Hochgotik. Erst viel später, nahe dem Ende des Jahrhunderts, dachten die deutschen Bauleute daran, die italienische Baukunst in ihrem eigenen Lande aufzusuchen und erst von da ab kann von einer wirklichen Renaissancearchitektur in Deutschland die Rede sein.

Die Vermittlung hätte auch noch in anderer Weise vor sich gehen können: es hätten Italiener nach Deutschland kommen und Lehrer der Deutschen werden können. In der Tat wurden in nicht ganz geringer Zahl Italiener in Deutschland beschäftigt. Aber kein Meister von Rang war unter ihnen. Diese Ankömmlinge haben mit merkwürdiger Geschmeidigkeit (wie sie dieselbe auch in der Frührenaissance Frankreichs bewiesen) den nordischen Gewohnheiten sich anbequemt und also am Resultat nichts geändert.

Einige wenige Vorläufer abgerechnet, beginnt in Deutschland die Renaissancearchitektur um 1520 und endet in der Mitte des Dreißig-

jährigen Krieges, um 1630. Von der ersten Hälfte dieses Zeitraums ist zu sagen, daß in ihm die Grundbegriffe der wahren Renaissance, der Raum und die Proportion, unbekannt waren. Man denke sich einen Bau Brunelleschis oder Bramantes als bloßen Rohbau: so wäre das für seinen künstlerischen Gehalt Wesentliche schon gesagt. Entkleidete man aber einen Bau der deutschen Renaissance seiner Schmuckformen, dann wäre die Einordnung in den Renaissancebegriff durch nichts gerechtfertigt, man müßte ihn für spätgotisch erklären. Was den Italienern Raum und Proportion bedeuten, wäre in seinem tiefsten Sinn nur im Kirchenbau zu erfassen gewesen. In den ersten 50 Jahren hat aber der Kirchenbau in Deutschland — ein sehr wesentlicher Umstand — noch durchaus gefeiert, womit eine ganze große Seite des architektonischen Denkens brach liegen blieb. Allein der Profanbau kam in Betracht. Hier nun ist leicht einzusehen, wie schlecht zu nordischem Klima und nordischen Lebensgewohnheiten eine Übertragung der italienischen Bautypen gepaßt hätte. In der Tat hat, die neuen Schmuckformen abgerechnet, der spätgotische Typus nicht nur fortbestanden, sondern in folgerichtiger Weise sich fortentwickelt. Alle Hauptmotive der spätgotischen Profanarchitektur: die Höfe mit Laubengängen und Galerien, die Treppentürme mit ihrem Wendelstein, die Erker, die hohen Dächer mit Staffelgiebeln und Zwerchhäusern — erreichen erst in der »Renaissance« ihre Vollendung und ausgebreitetste Verwendung. Noch wichtiger als in diesen — der italienischen Kunst durchweg unbekannten — Einzelmotiven ist die Gegensätzlichkeit in der Gesamtkomposition. Die italienische Renaissance fordert vom Bauwerk einen im Grundriß, der Fassade, der Raumdisposition einheitlich durchgeführten Formgedanken: die deutsche weiß davon nichts, sie gibt eine lockere, geometrisch nicht faßbare Gruppe. Die italienische Fassade ist in horizontale Schichten zerlegt, jede in sich abgeschlossen und symmetrisch durchgebildet; an der deutschen ist die lotrechte Richtung die leitende. Auch dann, wenn die Entwicklung in die Breite die in die Höhe überwiegt, bleibt die letztere doch insofern bestimmend, als die nachdrücklicheren Kompositionselemente — Erker, Giebel usw. — dem oberen Teil angehören und den Blick aufwärts ziehen. Es ist weiter eine Einheit durchaus verschiedener Art, welche die Teile zum Ganzen verbindet: an der italienischen Fassade das in geometrischen Beziehungen sich ausdrückende Gesetz der stetigen Proportion, d. h. der Vergleichbarkeit der Teile unter sich und zugleich mit dem Ganzen; an der deutschen Fassade die nach malerischen Belangen durchgeführte Zusammenstimmung kontrastierender Teile. Die italienische ist durchgegliederte Fläche, die deutsche rhythmisierte Masse, weshalb in ihr außer der Bewegung von unten nach oben noch eine zweite in die Tiefe platzgreift. Bestimmter gesprochen: die italienische ist gegliedert durch einen Organismus — Scheinorganismus — von Pilastern, Halbsäulen

und horizontalem Gebälk, die deutsche durch Vor- und Einsprünge, offene Bogengänge, Freitreppen, Altane, Stiegentürme, Erker. Die italienische hat zum oberen Abschluß ein durchlaufendes Kranzgesims, hinter dem das flache Dach verschwindet, die deutsche hingegen legt auf das Dach den stärksten Nachdruck, dasselbe zeigt sich nicht nur als mächtige Masse, in ihm sammelt sich auch das bewegteste Leben, der Giebel erhält unter allen Bauteilen den reichsten Schmuck und die Langseiten des Dachs werden mit ziervollen Luken und Zwerchgiebeln besetzt, wie auch die Erker und Stiegentürme mit ihren Hauben in diese obere Region hineinragen. Die italienische stellt ihre Ordnung so durchsichtig wie möglich dar, die deutsche verbirgt die ihrige hinter dem scheinbar Zufälligen oder Willkürlichen, weil sie nur darin ein rechtes Abbild des Lebens sieht; sie ist gegenüber den Forderungen der Symmetrie nicht etwa nur lässig, vielmehr sie komponiert mit vollem Zweckbewußtsein asymmetrisch. Am kürzesten zusammengefaßt: der Süden verlangt für die Kunst Durchleuchtung mit Vernunft, der Norden empfindet in ihr eine dunkle, irrationelle, naturverwandte Kraft.

Das Urteil über Wesen und Wert der deutschen Baukunst des 16. Jahrhunderts würde nicht soviel Widersprüche aufweisen, wäre ihr nicht unüberlegt der Name »deutsche Renaissance« geliehen worden. Die einen fanden, sie sei eine herzlich mißverstandene Renaissance, ein Bastardstil; die anderen sahen in ihr das deutsche Wesen durch den welschen Zusatz getrübt, gehemmt und irregeleitet. Welchem dieser Urteile sollen wir uns anschließen? Keinem von beiden! Für unsere Auffassung ist es nicht zweifelhaft, daß die »deutsche Renaissance« nach ihrem Kern und Wesen, wie wir dasselbe oben geschildert haben, überhaupt keine Renaissance ist. Als man sie so benannte, hatte man allein das dekorative Detail im Auge, — welches in einem jeden Baustil doch immer nur ein sekundäres Merkmal ist. Es fragt sich allein darum, wie tief im bestimmten Falle durch Herübernahme eines aus einem fremden Formenkreise entlehnten Details die Einheit der Gesamterscheinung alteriert wird. Ohne Frage hat die deutsche Renaissance oft am Rande dieser Gefahr gestanden. Die Entwicklung im großen und ganzen ist ihr nicht erlegen. Sie ließ sich aus ihrer überlieferungsgemäßen Hauptrichtung, d. i. von der vom Spätgotischen zum Barock laufenden Linie, nicht abdrängen. Die Formensprache der deutschen Renaissance ist voll von Fremdwörtern, aber ihre Syntax blieb deutsch. Aus der Unreinheit und Gemischtheit ihres Details ihr einen Vorwurf zu machen, ist abwegig. Vielmehr wäre gerade Korrektheit desselben, solange der Baukörper selber nordisch blieb, der gröbere Stilfehler gewesen. Und nun sind nordische Spätgotik und italienische Renaissance

doch nicht auf jedem Punkte Gegensätze. In einem wichtigen stimmten sie von vornherein zusammen, darin, daß sie beide abgeleitete, unorganische Stile waren und somit zum Ornament sich grundsätzlich anders verhielten, als die echte Gotik und die echte Antike. Sie lösten das Ornament aus dem strengen Bezug auf die Konstruktion und gewährten ihm ein selbständiges Leben, in dessen Freiheit es in noch nie gekannter Gestaltenfülle aufblühte. Für die malerische Architektur ist es wichtiger, daß eine bestimmte Stelle des Bauwerks geschmückt, als womit sie geschmückt wird. Aber auch dieser Zuwachs an ornamentalen Motiven und seine Vermehrung durch Variation genügten noch nicht. Kaum die Hälfte des im 16. Jahrhundert angewendeten Ornaments ist aus der Antike abgeleitet, der größere Teil ist selbsterdacht. Noch keine andere Epoche der deutschen Baukunst hatte einen solchen Aufwand mit Bauornament getrieben und war in der Erfindung ähnlich fruchtbar gewesen. Den Formenadel und die strenge Grazie der Italiener darf man hier nicht suchen; und sie wären hier auch am Unort gewesen; aber reiche Phantasie und frische Lebenswärme sind auch etwas wert. Man kann sich denken (bemerkt Wölfflin), daß die italienische Schönheit den Deutschen als neutral und nichtssagend erschien. Es liegt etwas Kindliches in dieser hemmungslosen Spiellust. Man bemerkt sofort — mindestens für die erste Hälfte des Zeitraums gilt es —, daß die feste Überlieferung und strenge Schuldisziplin, die ehemals die Bauhütten beherrscht hatten, aus dem deutschen Bauwesen verschwunden waren.

Nichts war dieser Zeit mehr zuwider als Regelzwang. Man sehe nur, was alles aus der antiken Säule werden kann. Kein Gedanke an Beschränkung auf ein paar »Ordnungen«. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts fangen zwar die Theoretiker an, sie zu lehren, aber die Praxis weiß wenig davon. Als freistehende Stütze wird die Säule selten verwendet und dann immer in sehr robuster, zusammengepreßter Form, Ausdruck nicht sowohl eines freien Aufschwungs als eines trotzigen Sichstemmens gegen eine schwere Last. Viel häufiger ist sie mit einer Rückwand verbunden (z. B. am Portal), wo sie dann nur dem Scheine nach struktiv fungiert. Die Frühzeit entzückte sich an der den Stamm im Wechsel von Schwellungen und Einziehungen vielteilig gliedernden »Kandelabersäule«, deren Urbilder in der Lombardei standen und die dann auf Bildern, Zeichnungen und Holzschnitten — selbst ein Holbein huldigte dieser Phantastik — eine üppig wuchernde Nachkommenschaft fanden (Abb. 181, 321). Durch diese wurde sie den Baudekorateuren vermittelt. Nach 1530 nahmen die Säulen allmählich eine regelmäßigere Form an, doch fühlen sie sich noch immer an feste Verhältnisse zwischen Höhe und unterem Durchmesser nicht gebunden. Regelmäßig wird das untere Drittel des Schaftes, oft auch der ganze, mit Ornament übersponnen. — Die Portale werden durchgehend reicher behandelt als

in Italien. Selbst an sonst einfachen Bürgerhäusern will man sie nicht entbehren. Ihr Kontrast zu den großen indifferenten Flächen ist ein Hauptwirkungsmittel der Fassaden. Die Mannigfaltigkeit der Gestaltung ist erstaunlich. Das gotische Motiv der Abschrägung des Gewändes (in das oft Sitzbänke eingeschaltet werden) herrscht anfangs ganz vor und verschwindet nur langsam. Damit verbindet sich gern das Renaissancemotiv der Ädikula, d. h. eine Rahmenarchitektur von Säulen oder Pilastern mit Architrav und Fries; selten fehlt ein mit einer Wappentafel geschmückter Aufsatz (Abb. 324, 393—95). — Die Fenster haben meistens horizontalen Sturz — doch auch der spätgotische Vorhangbogen bleibt im Gebrauch — und ihre Gewände sind, gleich den Portalen, abgeschrägt, und wenn auch ihre Profile nicht mehr gotisch sind, so treten sie nicht vor, sondern sind in den Mauerkörper eingeschnitten. Langsam wird der Mauereinschnitt rechtwinklig — erst dies die eigentliche Renaissanceform — und wird die Öffnung mit einem vorgesetzten Rahmen aus Stützen, Gebälk und Verdachung umschlossen. Rundbogige Schlüsse sind relativ selten, Teilung der Öffnungen durch einen oder zwei Pfosten häufig. — An den Gewölben hält sich lange die Teilung durch ein Rippennetz, das der Phantasie das Schauspiel agierender Kräfte geben soll.

Schon diese wenigen Andeutungen genügen als Beweis, daß auch die Zierglieder mit spätgotischem Geist erfüllt blieben und vermöge dessen der spätgotischen Baukomposition sich ohne Widerspruch anpaßten. Ein System entwickelte sich daraus nicht, vielmehr ein chaotischer Zustand, der aber eines ganz bestimmten Charakters nicht entbehrte. Wir nennen ihn am besten: romantisch. Die humanistische Geistesrichtung, die danach trachtete, die deutsche Kunst »antikisch« zu machen, hätte es sich von ihrem Horaz sagen lassen können: naturam expellas furca, tamen usque recurret. Die Natur der Deutschen ist nun aber einmal romantisch. Und dies ist der Grund, weshalb wir auch heute noch in der deutschen Renaissance etwas uns gemütlich Anheimelndes finden, auch wo unser Verstand viel, allzu viel Unzulängliches in ihr erkennen muß.

Zur Erläuterung der oben ausgeführten Kompositionsgrundsätze der deutschen Renaissance geben wir im folgenden einige Musterbeispiele:

Rathaus zu Rothenburg ob der Tauber (Abb. 363). Es besteht aus zwei aneinandergeschobenen Langbauten, der hintere gotisch, der vordere nach einem Brande in Renaissanceformen erneuert. Alles in dieser bildhaften Komposition ist aus den Bedingungen der Örtlichkeit entwickelt, dem leicht ansteigenden Marktplatz und dem Zusammentreffen neuer Straßenzüge an seiner Ecke. Dem Herankommenden zeigen sich beide Fassaden auf einmal und erst aus ihrem Zusammensein ergibt sich das gewollte Bild. Das Bindeglied ist der Erker. Von dem kraftvollen Portal wird der Blick zum Erker, von diesem zum Giebel hinauf und dann hinüber zum Turm geleitet. Von unten nach oben steigert sich die Bewegtheit der Umrißlinien bei abnehmendem Schmuckreichtum; umgekehrt ist am Langhaus das Erdgeschoß der formenreichste Teil. Der Treppenturm steht

nicht genau in der Mitte und die Intervalle der Fenster sind nicht gleich. Alle Hauptakzente sind durchaus asymmetrisch verteilt, mit einer scheinbar läßlichen Willkür, wie in der Natur die Felsen und Bäume einer Landschaft; und doch wird man sich am Ende sagen, daß jede Verschiebung eine Verschlechterung wäre.

Rathaus in Lemgo (Abb. 365). Der Fall ist insofern derselbe wie in Rothenburg, als auch hier das Gegebene zwei gotische Langhäuser waren und auch hier die Ansicht über Eck den Ausschlag gibt. Ein Architekt des 18. oder 19. Jahrhunderts, vor die Aufgabe einer Verschönerung gestellt, hätte die Schauflächen gleichmäßig überarbeitet; der des 16. begnügte sich mit zwei wenig ausgedehnten unorganischen Anbauten, diesen aber gab er einen konzentrierten Schmuckreichtum, der sich vom schlichten Hintergrunde energisch abhebt.

Schloßhof in Detmold (Abb. 353). Nur scheinbar ein planloses Sichgehenlassen. Ein hoher, runder Eckturm ist aus der mittelalterlichen Anlage herübergenommen, auf ihn ist mit sicherem Gefühl alles bezogen; die von seiner Spitze nach dem Fuß des Treppenturms in der entgegengesetzten Ecke gezogene Diagonale ist die Leitlinie der Komposition.

Rathaustreppe in Görlitz (Abb. 364). Sie liegt in dem einspringenden Winkel zwischen dem neuen Anbau und dem älteren Turm. Ihr geschwungener Lauf berührt zuerst rechts ein kleines spätgotisches Pförtchen, erweitert sich dann links zu einer Verkündigungskanzel und tritt mit einem prachtvollen Portal in das Hauptgeschoß ein. Mit der Kanzel korrespondiert diagonal das Wappen am Turm und die senkrechte Linie der Justiciasäule bereitet das Oberlichtfenster vor. Das Ganze ist eine der geistreichsten und flüssigsten Anwendungen des asymmetrischen Kompositionsprinzips.

Die Erstlingsbauten.

Die Frührenaissance hat sich zum größten Teil auf der Leinwand und dem Papier abgespielt (S. 137). Ausgeführte Bauten kommen daneben nur ganz vereinzelt vor.

Zeitlich an der Spitze steht Augsburg mit der 1509 begonnenen Grabkapelle der Fugger und dem 1512—1515 ausgeführten Wohnhause derselben Familie. Die Renaissance tritt hier beinahe rein, aber sehr schlicht in die Erscheinung. Von der Kapelle, an der die Ausstattung das wichtigste war, haben wir S. 150 gesprochen. Das Haus des mächtigen Finanzmannes ist nichts weniger als ein italienischer Palazzo, indes der weiträumige und regelmäßige Grundriß mit zwei anmutigen Säulenhöfen atmet doch südlichen Geist. Die großen Wandflächen waren bemalt, vermutlich von Burgkmair. Gewisse Naivitäten im Aufbau verraten den unbekannten Baumeister als Deutschen. Der Nachdruck lag auch hier auf der inneren Ausstattung. Mehrere Jahrzehnte vergingen, bis der Versuch der Fugger in der Augsburger Privatarchitektur Nachfolge fand. — In Regensburg wurde 1519 zu Ehren eines wundertätigen Bildes die Kirche »zur schönen Maria« erbaut. Wäre das erhalten gebliebene große Holzmodell (Abb. 319) unverändert zur Ausführung gekommen, so hätten wir in der, man möchte sagen systematischen Mischung einer Renaissanceanlage mit gotischem Detail ein höchst eigenartiges Unikum vor uns. Es ist ein sechsseitiger Zentralbau mit

angehängtem Langschiff. Der Verfasser des Entwurfs war der Augsburger Hans Hieber, gestorben schon 1521, worauf die Ausführung wesentliche Veränderungen erlitt. — Um dieselbe Zeit wurde an den Fenstern des Domkreuzganges eine gotische Konstruktion mit bemerkenswerter Phantasiekraft in die Dekorationsformen der Renaissance umgesetzt. Dasselbe geschah in großem Maßstabe am St. Kiliansturm in Heilbronn von Hans Schweiner (Abb. 320). Er wurde laut Inschrift begonnen 1513, vollendet 1529. Der erste Teil der Bauführung galt noch der Vollendung des gotischen Unterbaus, das für den Übergang zur Renaissance allein in Betracht kommende Oktogon wird kaum vor 1520 begonnen sein. Merkwürdig ist bei durchaus gotischer Anlage die konsequente Vermeidung gotischen Details, also der umgekehrte Fall wie in Regensburg; was an Schmuck gegeben wird, und zwar in üppiger Fülle, ist ein eigenwilliges Gemisch von Anleihen aus italienischem Buchschmuck der Frührenaissance und mittelalterlichen, sogar romanischen Erinnerungen. (Die Auslösung der letzteren bei der ersten, fragmentarischen Bekanntschaft mit der Renaissance kommt öfters vor, z. B. bei Backofen und sogar noch in Vogtherrs »Ein frembds und wunderbars Kunstbüchlein«, Straßburg 1538.) — Rein italienischen Charakters und offenbar auch von Italienern ausgeführt ist das kleine, schmuckvolle Portal an der Salvatorkapelle in Wien 1515 und das größere am Zeughaus in Wienerneustadt 1524.

Die Bauten von 1530 bis 1580.

Die Ausbreitung der Renaissance vollzog sich nicht, wie man vermuten könnte, unter der Form einer von Süden nach Norden fortschreitenden Welle, sondern in Sprüngen. Die Landschaft, die sie zuerst in festen Besitz nahm, lag von der italienischen Grenze weit entfernt, war Obersachsen. Es ist bedeutsam, daß hier die sonst überall ermattete spätgotische Baukunst am längsten in Tätigkeit geblieben war, im Kirchenbau in der Schule des Erzgebirges, im Schloßbau in Meißen, Halle, Wittenberg, Merseburg — Bauten, die schon nicht mehr rein mittelalterlichen Charakters sind, die unabhängig von Italien in ihren klaren Raumdispositionen wie in ihrem einheitlich gestalteten Aufbau neue Wege aufsuchen. Die dekorativen Formen der Renaissance drangen ein zuerst als es galt, die soeben fertig gewordenen Kirchengebäude mit Mobilien auszustatten. In Annaberg ist die 1518 vollendete schöne Sakristei das Werk eines Steinmetzen, der nicht etwa bloß durch Vermittlung von Stichen oder Zeichnungen, sondern aus unmittelbarer Anschauung die Frührenaissance Venedigs kannte. Der ebenfalls italisierende Hauptaltar 1521 wurde von Adolf Daucher in Augsburg (vgl. S. 150) geliefert. In Halle erhielt die 1523 unter dem Patronat des Kardinals Albrecht von Brandenburg vollendete Kirche des Moritz-

stiftes in den nächstfolgenden Jahren ihre Ausstattung durch einen Meister, der in der Lombardei (Certosa di Pavia, Dom zu Como) eingehende und verständnisvolle Studien gemacht hatte. Im Jahre 1532 begann Kurfürst Johann Friedrich der Beständige den Ausbau seines Schlosses Hartenfels bei Torgau (Abb. 322). Es ist der erste große und auch wahrhaft groß gesinnte Profanbau Deutschlands in der neuen Stilrichtung. Der Baumeister hieß Konrad Krebs. Eine imposante Anlage in wirkungsvoller Lage auf einem das Elbtal beherrschenden, steilen Hügel, und soweit das Gelände es gestattete, mit regelmäßigem Grundriß. Die Hauptfront liegt, wie bei allen Schloßbauten des Jahrhunderts, gegen den sehr geräumigen Hof; langgestreckt, die großen, mit spätgotischen Vorhangbögen geschlossenen Fenster regelmäßig verteilt, die horizontale Hauptausdehnung im Eindruck verstärkt durch einen vorgekragten Laufgang, der diesen Flügel mit seinen rechtwinklig anstoßenden Nachbarn verbindet; in der Mitte eine vorspringende, hoch repräsentative Wendeltreppe, die Weiterbildung jener an der Albrechtsburg in Meißen; ihr entspricht an der Elbfront ein großer Altan; einfaches Satteldach ohne Giebel. An den Pilastern des Treppenbaus und den Brüstungen des Laufganges reiches, feines Detail, die italienischen Formen schon entschieden germanisiert. Der ältere Nordflügel empfing 1544 in der Mitte einen durch beide Geschosse durchlaufenden Erker. Ein solches Schmuckstück ohne organische Motivierung vor eine ganz einfache Wand zu setzen, ist spätgotischer Grundsatz; ebenso beachte man an der Komposition des Erkers, wie nach nordischem, einen durchlaufenden Schuß von unten nach oben verlangendem Formgefühl die Säulen der beiden Geschosse durch senkrechte Zwischenglieder verbunden sind. Die Italiener taten so etwas nie, für die Deutschen wurde es eine feste Regel. Das Hauptgebäude enthielt einen, seine ganze Grundfläche einnehmenden Saal von 200 Fuß Länge. Von der inneren Einrichtung, die schon nach der Schlacht von Mühlberg eine Plünderung durch spanische Truppen durchmachen mußte, ist keine Spur übrig geblieben. — Mit dem Übergang der Kurwürde auf die Albertiner begann die Kunstblüte Dresdens. Schon Herzog Georg hatte 1530 einen Neubau ausführen lassen, klein, aber überaus reich geschmückt in derselben zierlich-üppigen lombardischen Manier, die wir in Halle kennengelernt haben (Abb. 321). Das Hauptschloß wurde von Moritz errichtet, Beginn 1548, gleich nach der Erlangung des Kurhuts. Baumeister war Kaspar Vogt von Wierandt. Der mittelalterliche Typus ist einer regelmäßigen Anlage gewichen, gruppiert um einen annähernd quadratischen Hof. Die Hauptfassade, auch hier nach innen gewendet, enthält auf halber Höhe eine dreigeschossige, offene Loggia, zugänglich gemacht durch Treppentürme, diese aber nicht mehr wie in Meißen und Torgau in der Mitte, sondern in den Winkeln. Die heute toten Wandflächen waren mit Sgraffitomalerei (von

der Hand von Italienern) geziert, die für die Gruppierung wesentlichen und charakteristisch nordischen Zwerchhäuser sind später verschwunden. Obergeschoß und Helm von 1674. — Unter den landesherrlichen Schlössern ist die neugegründete Augustusburg bei Chemnitz (1568—1579) bemerkenswert als frühester Anlauf zu einer streng geometrisch geregelten Anlage (Abb. 339); schwerlich ist sie von dem als Baumeister genannten Hieronymus Lotter aus Leipzig erfunden, eher nach einer Idee des Italieners Rochus von Lynar, damals kurfürstlichen Bauintendanten. Den vollen Gegensatz dazu zeigen die adligen Herrensitze Obersachsens, die in ihrer Verachtung des Regelmäßigen noch ganz im Fahrwasser der spätgotischen Burgen bleiben, nur daß sie die veralteten Wehrvorkehrungen fallen lassen; ihre künstlerische Absicht geht über malerische Gruppierung der Massen nicht hinaus. Bemerkenswert früh aber hat sich das aufgeweckte Bürgertum dem neuen Stil zugewendet, freilich auch nur mit Augenmerk auf die Zierformen, die hauptsächlich den Portalen und Erkern ein modisches Aussehen zu geben bestimmt sind (Abb. 324). Vereinzelte Versuche zu Gliederung der Fassaden mit Pilastern und Gesimsen liefern den Beweis für völliges Nichtberührtsein von italienischem Proportionsgefühl.

Aus der mittleren Zeit des Jahrhunderts besitzen Obersachsen und Thüringen eine Menge kleiner Rathäuser. Es sind rechteckige Blöcke mit hohen, an den Langseiten mit Zwerchhäusern besetzten Satteldächern. Auf die Rathäuser von Wittenberg und Leipzig sei als ins Große gesteigerte Vertreter dieses Typus nur kurz hingewiesen (Abb. 358—359). Genauere Betrachtung sind wir aber dem von Altenburg (1562) schuldig, als in welchem die landläufigen Baugedanken zu charaktervoll individueller Gestalt sich verdichten (Abb. 361). Kompakter, nahezu quadratischer Grundriß, daher das Dach in spitzer Zeltform. Der Aufbau, mit gekreuzten Achsen, ganz asymmetrisch, doch nicht aus Sorglosigkeit, sondern geflissentlich und geistreich. Das aus der Mitte der Marktfront vorspringende Treppenhaus — immer klingt das Torgauer Muster nach — setzt sich über dem Dach als hoher Turm fort. Das Gegengewicht bilden ein Erker und zwei in die Querachse gestellte Giebel. Genug, keine der drei Fronten gleicht der anderen, aber keine will für sich allein gesehen sein, erst die Ansichten übereck sind die maßgebenden. Die Dekoration ist fein und maßvoll. Baumeister war Niklas Grohmann. — Von einem anderen Sachsen, Niklas Hofmann, ist das Rathaus in Schweinfurt am Main (1570). Gleich dem Altenburger, aber ohne Ähnlichkeit in den Einzelmotiven, ein Meisterwerk lebendiger Massengruppierung (Abb. 362). Sonst hat Hofmann in Halle eine reiche Tätigkeit entwickelt, aus der wir wegen der Neuheit des Gedankens besonders die großartige Friedhofsanlage erwähnen, ein mit Arkaden und Grabkammern umgebenes regelmäßiges Viereck.

Nächst Sachsen waren die Oberlausitz und Schlesien ein besonders empfängliches Feld für die Frührenaissance. Epitaphe in Breslau zeigen schon im zweiten Jahrzehnt Renaissanceelemente, die Sakristeitür im Dom ist von 1517, ein Portal auf Schloß Gröditzburg von 1522. Zu beachten die starke Beteiligung der Bürgerbauten. Italienische Bauhandwerker müssen früh eingewandert sein (was wohl damit zusammenhängt, daß sie auch in Österreich und Polen gerngesehene Gäste waren). Der Kompromiß mit der Spätgotik behält etwas Unausgeglichenes. Die Reihe der fürstlichen Bauten eröffnete 1527 Herzog Friedrich mit dem Schloß in Liegnitz. Unter seinem Sohn Georg II. entstand das Piastenschloß in Brieg (Abb. 325), an dem eine ganze Kolonie von Welschen gearbeitet hat, an der Spitze seit 1547 ein Mailänder, der in Schlesien Jakob Paar genannt wurde, später sein Schwiegersohn Bernhard Niuron aus Lugano. Das gepriesene, allzusehr gepriesene Prachtstück der Außenarchitektur ist die dreigeschossige Fassade des Torwegs. Auf reingestimmte Proportionen wird wenig acht gegeben, Zwischenglieder werden eingeschoben, nur um für Ahnenbilder und Wappen Platz zu gewinnen, wie denn überhaupt die Dekoration durchaus das erste Wort hat; sie allerdings von sprudelndem Reichtum. — Der ornamentalen Pracht in Brieg hatte Sandstein zur Verfügung gestanden, die Mehrzahl der schlesischen Schlösser sind verputzte Backsteinbauten mit Sgraffitodekoration (die in Süddeutschland trotz ihrer offenbaren Zweckmäßigkeit neben der farbigen Bemalung nur selten aufkam).

Unter den Rathäusern ist das zu Brieg hervorzuheben (Abb. 360). Wohnhäuser der Frührenaissance findet man fast in allen schlesischen Städten, am zahlreichsten in Görlitz. Der Treppenaufgang zum Rathaus ist in der bildmäßigen Zusammenfassung heterogener Elemente ein überaus glücklicher Wurf (S. 208, Abb. 364). Dagegen sollte man das berühmte Haus der Neißestraße weniger bewundern als üblich. Der Erbauer hat es sich viel kosten lassen, alle verfügbaren Flächen mit Ornament und figürlichen Reliefs zu überziehen; die architektonische Komposition ist doch lahm und gedankenarm. Der in Schlesien häufig vorkommende horizontale obere Abschluß bei schmaler Fassade, Verzicht also auf die für die deutsche Renaissance so wesentliche Betonung von Dach und Giebel, wirkt auffallend »modern«.

Von der Baulust der sächsischen und schlesischen Fürsten wurden nun auch die norddeutschen ergriffen. Kurfürst Joachim von Brandenburg beauftragte 1538 den Meister des Torgauer Schlosses Konrad Krebs mit einem Entwurf für sein Berliner Schloß, welches später dem Bau Schlüters hat weichen müssen; hier war die Hauptschauseite dem Platz zugekehrt, so daß der Treppenturm fehlt (Abb. 323). Wiederholt wurde er am Schloß in Dessau, einem Bau, an dem sich Spätgotik und Renaissance besonders rein und malerisch reizvoll mischen. Die

mecklenburgischen Herzöge beriefen aus Schlesien die drei Brüder Paar, geborene Lombarden. An Talent und Bildung nicht eben hochstehende Künstler, waren sie von bemerkenswerter Bereitwilligkeit, mit dem nordischen Geschmack Kompromisse einzugehen (wie ja dasselbe für ihre an der Frührenaissance Frankreichs stark beteiligten Landsleute bezeichnend ist). Auf ihre Werke paßt mit mehr Recht als auf die der eigentlich deutschen Renaissance die Bezeichnung »Bastardstil«. Wir möchten davon auch das in seiner Art sehr glänzende Schloß in Güstrow, erbaut von Franziskus Paar 1558—1565, nicht ausnehmen. Ein zweiter großer Bau Paars, das Schloß in Schwerin, wurde durch Brand zerstört; die allein erhalten gebliebene Schloßkapelle ist eine recht hybride Schöpfung. Französischen Einfluß, wie er auch für die schlesischen Bauten der Paar behauptet worden ist, kann ich nicht erkennen. 1571 siedelten die drei Brüder nach Schweden über, wo ihrer in Kalmar, Borgholm und Upsala eine bedeutende Tätigkeit wartete. — Von dem sehr großen Schloß in Stettin, 1575 ff., an dem ebenfalls Welsche beteiligt waren, ist fast nichts übriggeblieben.

Das schönste Denkmal der Frührenaissance an der Ostsee ist der Fürstenhof in Wismar (Abb. 327). Er ist etwas älter (1550—1555) als das Schloß in Güstrow und liegt auf einer anderen Filiationslinie. Der unbekannte Meister * hat gewisse oberitalienische Stadtpaläste mit Erfolg studiert und hat sich sogar ein Gefühl für italienische Proportionen erworben, darin unter den Deutschen ein seltener Vogel. Die Backsteinwände waren (ursprünglich — heute nicht mehr) mit einer feinen Putzschicht überzogen, die zarte und edle Pracht der Fenstereinfassungen, Friese und Pilaster wird ihrer Herstellung in Terrakotta verdankt. Die Formsteine kamen aus der berühmten Lübecker Werkstatt des Statius von Düren, waren aber kaum von diesem selbst gezeichnet. Denn sie unterscheiden sich deutlich von denjenigen Teilen, an denen sich flandrischer Geschmack zeigt. Die nicht mehr vorhandenen Dacherker gaben der Fassade ein deutscheres Aussehen als heute. Von den mit Terrakotten aus der Statiusschen Werkstatt geschmückten Häusern in Lübeck ist keines erhalten. Andere reizvolle Ausläufer der Terrakottaarchitektur finden sich in ländlichen Schlössern der Mark Brandenburg. Nicht zu ihnen gehört das bedeutendste Kunstwerk aus der zweiten Jahrhunderthälfte (1565 ff.), der Hallenhof im Münchhausenschen Schloß Leitzkau in der Altmark. Die vier Geschosse sind hier in so auffallend reinen Verhältnissen aufgebaut, daß man an einen Italiener denken muß, wie denn in der Tat Italiener in den märkischen Baunachrichten hier und da auftreten.

* Die Vermutung, daß es Erhard Altdorfer, ein jüngerer Bruder des Malers von Regensburg gewesen sei, ist mindestens unsicher.

Im Nordwesten mit Einschluß des Rheinlands war die durch die Renaissance hervorgerufene Bewegung schwächer. Sie beschränkte sich auf dekorative Arbeiten, Lettner, Grabsteine u. dgl., in welchen allerdings Vorzügliches geleistet wurde, wie es bei der alten und feinen künstlerischen Kultur dieser Landschaften nicht anders erwartet werden kann. Im Gegensatz zu dem Baueifer der protestantischen Fürsten des Nordens und Ostens hielten sich aber die rheinisch-westfälischen, unter denen die geistlichen das Übergewicht hatten, mit größeren Unternehmungen bedächtig zurück; offenbar empfanden sie ihre Lage als zu unsicher. Was der Herzog von Jülich durch den halb zum Niederländer gewordenen Italiener Pasqualini von 1540 ab bauen ließ, steht vereinzelt. In Köln geschah fast nichts: der kleine sogenannte Löwenhof des Rathauses von 1541 ist noch spätgotisch (ebenso die Arkaden in Schloß Binsfeld von 1533); das Südportal von St. Georg von 1539 greift auf romanische Motive zurück. Und als 1569 der erste und einzige der Rede werte Renaissancebau in Köln begonnen wurde, die glänzende Vorhalle des Rathauses, da wurden Künstler aus Lüttich, Namur und Antwerpen zur Einreichung von Entwürfen aufgefordert. Den Auftrag erhielt schließlich Wilhelm Vernukken aus Kalkar. Obgleich er also kein Niederländer war — eine Unterscheidung, die übrigens damals noch keinen schärferen Sinn hatte —, baute er doch in niederländisch-italienischem Klassizismus.

In Österreich waren die Habsburger eifrige Sammler von Werken der Kleinkünste, für die Baukunst hatten sie kein rechtes Herz, an Renaissancefürsten etwas Auffallendes. Der edle Bau des Belvedere auf der Burg in Prag (1534), für Ferdinand I. von einem Italiener in formenreiner Hochrenaissance errichtet, steht allein. Das Jagdschloß zum Stern ist eine Schrulle des Bauherrn, des Erzherzogs Ferdinand. Das von demselben ausgebaute Schloß Ambras bei Innsbruck interessiert nur durch seine innere Einrichtung. In Wien ist die Renaissance spärlich vertreten. Der einzige Bau von Bedeutung existiert nicht mehr, es war das von Maximilian II. außerhalb der Stadt 1569 errichtete »Neugebäude«, ein langgestreckter, eingeschossiger Bau durchaus italienischen Charakters inmitten ausgedehnter Terrassengärten, wegen deren der Kaiser sich Ansichten von den berühmtesten Anlagen Spaniens und Italiens (u. a. der Villa d'Este bei Tivoli) hatte vorlegen lassen.

In Baiern steht zeitlich an der Spitze der Renaissancebauten die Residenz in Landshut, begonnen 1536. Bis dahin hatten die Herzöge hoch über der Stadt auf der Trausnitz gewohnt. Herzog Ludwig suchte sich einen bequemen Platz in der Ebene aus, der einen regelmäßigen Grundriß gestattete. Zuerst vertraute er den Bau zwei Meistern aus Augsburg an, bald gab er aber einem Italiener, Antonelli aus Mantua,

den Vorzug, der gewiß Recht daran tat, einen ganzen Trupp italienischer Arbeiter mitzubringen. Denn es handelte sich in der Tat um einen italienischen Palazzo. Als solcher betrachtet, ist er nicht eben bedeutend, doch immerhin achtbar und in seiner in Stuck ausgeführten Innendekoration voll Reiz. Irgend einen Einfluß auf die bairische Architektur hat dieser Fremdling nicht geübt. — Der Vertrauensmann des Münchener Hofs war Wilhelm Eckl. Von ihm ist der (jetzt vom Münzgebäude umschlossene) Turnierhof (1563); eine dreigeschossige Laube, schön und wuchtig, weitgespannte Stichbogen auf kurzen, robusten Säulen. Ähnlichen Charakters, ebenfalls von Eckl, ist der (später als Antiquarium umgearbeitete) mit abgeflachtem Tonnengewölbe eingedeckte, langgestreckte, niedrige — so wollte es die deutsche Gewohnheit — Saal der Neufeste (der heutigen Residenz). Wenig ausgeprägt ist der Charakter des neuen Stils in der kleinen Herzogspitalkirche (nach 1550). Das sind die ersten Renaissancebauten Münchens und es ist bemerkenswert, wie spät sie auftreten. — Früher und mit höherem Ehrgeiz hatte sich die pfalzgräfliche Linie der Wittelsbacher dem neuen Stil zugewendet. Der sehr stattliche und aufwandreiche Umbau Otto Heinrichs in Neuburg an der Donau (1530—1538) kam leider, was den Architekten betrifft, in keine guten Hände; er hat außerdem in der Folgezeit schwer gelitten, was besonders wegen der glänzenden, für die Entwicklung der süddeutschen Frührenaissance wichtigen Inneneinrichtung zu bedauern ist. Otto Heinrichs Oheim, der Kurfürst Friedrich II., baute auf dem Heidelberger Schloß den sogenannten gläsernen Saalbau, eine im besten Sinne deutsche Architektur von kraftvoll behaglichem Rhythmus (Abb. 335). Der große Festsaal, der wie gewöhnlich in deutschen Schlössern im obersten Geschoß lag, ist zerstört (in ihm war zum erstenmal Spiegelglas zum Schmuck der Wände gebraucht).

In Württemberg begann Herzog Ulrich das mächtige Schloß Hohentübingen. Trotz des frühen Datums 1507 ist die Anlage nicht mehr mittelalterlich, vier Flügel umgeben in regelmäßiger Stellung einen sehr großen Hof. Ein gewaltiger Saal, 70 m lang, kaum 7 m hoch, war auch hier vorhanden. An den der Zeit nach 1537 zugehörenden Portalen fällt die Naivität auf, mit der die dreiachsige Pilasterstellung mit der herkömmlichen Zweizahl der Öffnungen, für Reiter und Fußgänger, in Verbindung gesetzt wurde; das lombardische Ornament ist reizend (Abb. 328). — Das Schloß von Göppingen ist stark modernisiert. Erhalten hat sich eine vollendet schöne Wendeltreppe von 1562. Die Erbauer waren Albert Tretsch und Blasius Berwart. Dieselben haben von 1553 ab das Schloß in Stuttgart weiter ausgebaut. Die Außenseiten behielten den Charakter einer mittelalterlichen Burg, das künstlerische Schwergewicht liegt auf dem behaglich-würdevollen Hallenhof, den wir zu den besten Leistungen der Zeit zu rechnen haben (Abb. 329).

Dieselben Meister sind dann in der Plassenburg bei Kulmbach, dem Wohnsitz der fränkischen Hohenzollern, tätig gewesen. Der künstlerisch wertvollste Teil, die Hofarkaden (Abb. 330), sind aber im Charakter von den sonstigen Arbeiten der schwäbischen Meister so verschieden, daß sie eher einem dritten, dem Kaspar Vischer, zuzuteilen sein werden. Die Formen der lombardischen Terrakottadekoration sind hier auf den Stein übertragen, was sehr prächtig wirkt, aber doch keinen architektonischen Wert höherer Art begründet. — Berwart hat ferner an dem gewaltigen Schloß der Deutschmeister in Mergentheim mitgewirkt. Die Wendeltreppen übertreffen noch an Geräumigkeit, Bequemheit und dekorativer Pracht ihr Vorbild in Göppingen. Zuletzt wurde Berwart von den Hohenzollern am Schloß in Königsberg i. Pr. beschäftigt.

Die Reichsstädte. Für Augsburg maßgebend war die Neigung, man darf sagen Passion, nach oberitalienischem Muster die Fassaden zu bemalen. Die Freude daran war unvermeidlicherweise kurzlebig. Nur einige mit ausgezeichnet feinem Sinn behandelte Erker bezeugen den vornehmen Geschmack des 16. Jahrhunderts. — In Ulm bringt die Nordfassade des Rathauses, 1530—1540, eine anmutige und originelle Umbildung des Staffelgiebels in Backstein. Aber Ulm wie Augsburg werden für die Renaissancearchitektur wichtig erst in der nächsten Epoche. — Die Fugger sind Großgrundbesitzer geworden. Ihre großen Schlösser in Babenhausen und Kirchheim waren belangreicher für die (schlecht erhaltene) Innenausstattung als für die Architektur. Sehr vornehm und interessant das Fuggerhaus in Memmingen; das dortige Rathaus ist im 18. Jahrhundert stark verändert. — Das sehr stattliche Rathaus in Heilbronn bewahrt sich den spätgotischen Typus, dem sich das Detail der Renaissance bequem anpaßt. — Ansehnliche Bürgerhäuser aus der Übergangszeit besitzt Hall. — In Nürnberg wird die Renaissance eröffnet durch zwei aus der allgemeinen Reihe heraustretende Häuser. Das Tucherhaus (Abb. 375) aus den dreißiger Jahren, in dem sich Gotik und Renaissance in einer ganz unnürnbergischen Weise durchkreuzen, hat die Vermutung wachgerufen, daß der Erbauer Lorenz Tucher, der lange Zeit in Lyon gelebt hatte, Eindrücke von dort verwertet habe. Am Hirschvogelhaus weist die klare, anmutige Gliederung auf italienische, vielleicht bolognesische Studien hin; die eigenartige und vornehme Dekoration des Saales (1534) rührt von Peter Flötner her. In ihrer Mehrzahl sind die Nürnberger Häuser des 16. Jahrhunderts konservativ gerichtet, eine Ausreifung des spätgotischen Typus, frei von dekorativer Unmäßigkeit, ausgezeichnet durch »schlichten und reinen Einklang zwischen Zweck und Form und in meisterhafter Anpassung des einzelnen Gebäudes an das gesamte Straßenbild«. Auffallend lange, nämlich bis ins 17. Jahrhundert hinein, wird als Flächenschmuck das gotische Maßwerk festgehalten, besonders an den Brüstungen der Laubenhöfe, doch auch an

anderen Stellen. — Von dem Nürnberger Stadtbaumeister Jakob Wolff d. Ä. soll das Rathaus in Rothenburg sein (?), dessen typisch deutschen Kunstgehalt wir schon gewürdigt haben (S. 207, Abb. 363). Fügen wir noch das Rathaus in Schweinfurt, die alte Residenz in Bamberg und die Hofkanzlei in Ansbach hinzu, so ist das beste genannt, was in den fränkischen Landen in dieser Epoche entstanden ist. Würzburg und Aschaffenburg traten erst später hervor.

Am Oberrhein fehlen die größeren Bauunternehmungen, die als Sammelpunkte hätten dienen können. Es ist nicht hoher Einzelwert, sondern die sprudelnde Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen, was die Kunstübung dieser Landschaften anziehend macht. Daß die Aufnahme der Renaissance keinen Bruch mit der Vergangenheit bedeutete, spricht sich hier besonders deutlich aus. Altes und Neues wird nach individueller Laune nicht sowohl verschmolzen als zusammengelötet. Im Elsaß sieht das Rathaus in Ensisheim mit Bauinschriften von 1535 und 1547 (Vollendung) noch fast ganz gotisch aus; gotische Einzelheiten begegnen bis an den Schluß des Jahrhunderts. In Colmar z. B. hat das sogenannte Johanniterhaus an seiner Loggia Säulen und Bögen nach späten italienischen Mustern, aber eine gotische Maßwerkbrüstung (noch 1608!). Die bürgerliche Architektur überwiegt durchaus. Das Elsaß zumal ist voll von kleinen Rathäusern. Wir nennen als Beispiel das in Molsheim aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts; in ihm zeigt sich der spätgotische Typus nicht im geringsten beirrt, man möchte sagen, er komme hier erst zur Vollendung. Wo die Schmucklust ihr Recht verlangt, bleibt sie maßvoll. Ein so liebreizendes Stück freilich, wie der Erker in Colmar (Abb. 376), ist eine Seltenheit. — Am Mittelrhein und seinen Nebenflüssen ist außer hübschen Kleinigkeiten, malerischen Gruppenbauten in Mischung von Stein- und Holzarchitektur, nichts zu finden. Größere Ansprüche erhebt nur das Schloß der Grafen von Isenburg in Offenbach; der reiche Schmuck der Hofarkaden kann die Stumpfheit des Gefühls für die baulichen Verhältnisse nicht gutmachen.

Als Krone und Stern der deutschen Renaissance gilt von jeher der Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses (Abb. 335—338). Welches Lob indessen unbegründet wäre, wenn man es so auffassen wollte, als hätte hier der Stimmungsgehalt der deutschen Baukunst dieses Zeitalters seinen reinsten und erhöhtesten Ausdruck gefunden. Er nimmt durchaus eine Sonderstellung ein. Was die deutsche Renaissance erstrebte, beruhte auf einer Auffassung der Bauschönheit, bei der den architektonischen Grundbestimmungen ein gewisses, oft großes Maß von malerischen Eigen-

schaften zugemischt wird. Der Ottheinrichsbau ist aber bei allem dekorativen Reichtum streng architektonisch gedacht und steht dadurch auf einer anderen, allerdings höheren Ebene als alle übrigen Bauten des Zeitalters. Das Schloß der rheinischen Pfalzgrafen hat sich im Laufe des 16. Jahrhunderts langsam aus einem Wehrbau in einen Wohnbau umgewandelt. Es geschah so, daß an das ausgedehnte, nahezu regelmäßige Viereck der alten Ringmauern nach und nach, ohne festen Plan, die neuen Wohnbauten sich anlehnten, die Front nach dem Hof. Wir kennen aus zahlreichen Beispielen die feinfühlige Geschicklichkeit, womit die deutsche Spätgotik und als ihre Erbin die deutsche Renaissance, es verstanden, ungleichzeitige und stilistisch ungleichartige Bauteile zusammenzustimmen; erreichbar doch nur dann, wenn dem malerischen Moment eine mehr oder minder starke Mitwirkung zugestanden wurde. Nichts derart war beim Ottheinrichsbau beabsichtigt. Er bildet mit den Nachbarbauten nicht eine Gruppe, er will für sich allein gesehen sein; er ist überhaupt nur Fassade. An ihr sind die geometrischen Proportionen der Nerv und Erzeuger einer in Deutschland noch kaum geahnten Bauschönheit. Und wenn sonst es im Wesen der deutschen Renaissance lag, einen nordisch gearteten Kernbau mit italienischem Detail zu bekleiden: so ist hier das Italienische die Komposition im großen, wogegen die Schmuckformen weniger italienisch sind, als vieles, was bisher in Deutschland gemacht war: sie sind schon durch eine selbständig tätige, nordische, wie wohl nicht deutsche, Phantasie hindurchgegangen. Die Dekorationsbildhauer nämlich waren Niederländer *. Die Mittelachse wird durch das Portal angezeigt, sonst aber jede Gruppierung im großen verschmäht; nur in der Unterteilung tritt ein Rhythmus ein, indem je zwei Fenster von Pilastern zusammengefaßt werden und eine Statuennische zwischen sich nehmen (die »rhythmische Travee« der Bramanteschule). Wo bisher in Deutschland Pilasterordnungen angewandt waren — nicht eben oft —, waren sie nichts als ein Dekorationsmittel; hier zum erstenmal sind sie im Sinne der Italiener als idealer Organismus aufgefaßt. Nach dem Tode Ottheinrichs und dem Abzug des ersten Meisters wurde das Dach nach deutscher Gewohnheit mit zwei Zwerchhäusern besetzt. Ihre Zerstörung durch die Franzosen war eine unbewußte Korrektur, insofern sie den Eindruck wieder der ursprünglichen Absicht näherte, welche, wie man nicht anders annehmen darf, auf eine wagerechte Abschlußlinie hinauslief. Die strahlende Pracht der Dekoration könnte damals manchem deutschen Auge gleichwohl kühl erschienen sein, weil sie sich einer klaren Ordnung fügen mußte, wie denn überhaupt noch nie bisher die Vereinigung von Vernunft und

* Zum mindesten war dies der in einem späteren Stadium der Bauführung auftretende Alexander Colins. Sein Vorgänger, der Anthony genannt wird, könnte ein Deutscher gewesen sein.

Schönheit so bestimmt als Grundbedingung der Kunst ausgesprochen war. Nach dem unreifen Versuch, den er in seiner Jugend am Schloßbau zu Neuburg an der Donau angestellt hatte, erlebte hier Ottheinrich die Erfüllung seines eigensten Wunsches, die Synthese nordischen und südlichen Kunstgeistes. Aber wer war der erfindende Meister? Mit der Hauptmasse der Baudokumente ist sein Name untergegangen. Daß es ein Italiener gewesen wäre, ist höchst unwahrscheinlich. Eher könnte man an einen Niederländer glauben, wiewohl der Umstand, daß niederländische Hände an der Dekoration tätig waren, nichts über den architektonischen Entwurf aussagt. Schließlich, warum sollte ein Deutscher, wenn ihn Talent und Studium begünstigten, nicht in der Baukunst etwas ähnliches erreicht haben können, wie Holbein in der Malerei?

Es gab in Europa, auch in Deutschland, eine oberste Schicht vornehmer, auf dem Boden des Humanismus erwachsener Bildung ohne bestimmtere nationale Prägung. Das Heidelberger Schloß ist ihr glänzendster Exponent. Wir dürfen uns vorstellen, daß der Pfalzgraf und seine Freunde aus dem Werk einen wahren und edlen Genuß gezogen haben. Dabei bleibt es doch richtig: in der deutschen Baukunst ist Ottheinrichs Palast eine Einschaltung; wie ohne Vorstufen so auch ohne Nachwirkung.

Die Bauten von 1580 bis 1630.

In dieser Periode sammelten sich die immanenten Gegensätze der Stilbewegung zu festerer Gestalt: auf der einen Seite sehen wir das fortschreitende Werden des Barock, auf der anderen die Verdichtung einer klassizistischen Gegenströmung (beide Namen a potiori zu verstehen). Die erste Strömung wurde getragen vom nationalen Forminstinkt und führte in einzelnen Fällen bis zur Wiederbelebung der Gotik; die zweite, ursprünglich ausgegangen vom literarischen Humanismus, empfing einen neuen Antrieb durch die Gegenreformation, die in Rom wieder die Hauptstadt und Gesetzgeberin der Welt sah. Diese Gegensätze waren aber nicht von so spröder Ausschließlichkeit, daß sie nicht auf höherer Ebene in einem verwandten Streben sich hätten begegnen können. Bauwerke wie das Rathaus von Augsburg und das Rathaus von Bremen, die Michaelskirche in München und die Marienkirche in Wolfenbüttel scheinen auf den ersten Blick schlechthin voneinander verschieden zu sein; und doch durchdringt sie ein gemeinsames geistiges Fluidum, das, obschon es schwer mit dem Verstande zu erfassen ist, dem Gefühl nicht verborgen bleibt. Alle Bauten dieser Zeit, ob sie nun der freien oder der strengen Richtung angehören, zeigen eine Neigung zum Pathetischen und Monumentalen, ja oft zu morosem Ernst, wie sie der sorglosen, fröhlichen Frührenaissance sehr fremd gewesen waren.

Das wichtigste Ergebnis dieser Epoche ist: die Baukunst besann sich wieder darauf, Architektur zu sein, eine Kunst mit eigenen Gesetzen. Man begriff wieder, was ein geschlossener Grundriß wert ist; man verschmähte im Aufriß nicht mehr die Symmetrie; man sah die Aufgabe der Dekoration nicht mehr darin, viele kleine, isolierte Bilder zu schaffen, sondern sie in den Rhythmus des Ganzen einzureihen; genug, man wollte das Verhältnis der Teile zum Ganzen nicht mehr als Summe, sondern als Produkt ansehen. Die Einzelformen wurden weniger liebevoll behandelt, gleichzeitig aber im optischen Eindruck verstärkt und mit dem Baukörper organischer verknüpft. In der strengen Richtung waltet eine einigermaßen eintönige Korrektheit, in der freien ein Sichüberbieten in gewaltsam originellen Einfällen, ein ruheloser Drang nach Bewegtheit und Kontrast. Lieblingsformen sind: Rustikaquadern an Mauerecken und Tür- und Fenstereinfassungen, in ihrem Schmuckwert oft verstärkt durch allerlei Flächenornament; Zusammensetzung der Säulenschäfte aus Würfeln und Zylindern (entlehnt den oberitalienischen Festungstoren); als Ausdruck des Ernsten und Vornehmen die toskanische Säule; das Prächtige der korinthischen erhöht durch ornamentale Bekleidung des Schafts in seinem unteren Drittel; die Arkaden korbhenkelförmig gedrückt (nicht im Segmentbogen wie in der Frührenaissance); an den Giebeln die Voluten schneckenförmig herausgedreht und die Ecken der Staffeln mit Obelisken besetzt (Umbildung der gotischen Fiale); an der Tür- und Fensterverdachung gebrochene Giebel, oft mit liegenden Figuren (Urbild Michelangelos Mediceergräber); als Ornament Rollwerk, häufig mit Zusatz von Fruchtschnüren und Masken, von etwa 1620 ab das düsterphantastische Knorpelwerk.

Ein besonders bezeichnendes Gebilde des Frühbarock, an dem sich die Herkunft aus der Spätgotik klar nachweisen läßt, ist der Kuppelturm. Er ist in Deutschland unabhängig von den Niederlanden entstanden, hat sich später aber in Norddeutschland mit dem niederländischen Typus, in Süddeutschland mit Elementen der italienischen Kuppel vermischt. Zunächst hat es sich nur um eine Notkonstruktion gehandelt, wenn man einen schlanken achtseitigen Turmkörper, anstatt ihn mit einem spitzen Helm zu bekrönen, in einen bauchigen Knauf auslaufen ließ. Bezeugt durch Stadtansichten auf Bildern Rogier von der Weydens und Memlings und in Dürers niederländischem Skizzenbuch. In ausgebildeter Form zeigt sich die kuppelförmige Bekrönung mit einem schlanken Dachreiter auf dem Scheitel am Dom zu Frankfurt (Riß von 1415) und an der Kirche Maria am Gestade in Wien (um 1480). Daß die Münchener Frauentürme ihre Kuppeldächer von Anfang an besaßen, geht aus der Stadtansicht von 1530 hervor. Die nächstfolgende Entwicklungsstufe gibt das Modell der »schönen Maria« in Regensburg von 1519, wo nicht nur die Türme in eine Doppelkuppel mit Laternenzwischenbau auslaufen, sondern auch die Kapellen des Chorumgangs, ja sogar die Strebepfeiler mit Zwiebelkuppeln gedeckt sind (Abb. 319), Der nun folgende Stillstand im Kirchenbau erklärt das Aussetzen der Weiterentwicklung. Aber um 1550 zeigt sich die Laternenkuppel an den Treppentürmen des Schlosses in Dresden, 1550 an der Nikolaikirche in Leipzig, 1560 am Rathaus zu Altenburg (Abb. 361), 1570 am Rathaus zu Brieg in Schlesien (Abb. 360). In dieser Landschaft wird manches sicher noch älter sein. Der Rathausturm in Danzig (Abb. 381 a)

ist zufolge den Bauakten 1559—1561 ausgeführt; von einem späteren Umbau, etwa unter Anton von Obbergen, den man nach der sehr entwickelten Form wohl vermuten könnte, scheint nichts bekannt zu sein. Sonst gehören die Barockhelme der Ostseestädte wohl sämtlich erst dem 17. Jahrhundert an. (Ein besonders fein bewegter am Rathaus zu Reval noch 1630.) In Süddeutschland mögen die Rathäuser in Schweinfurt und Rothenburg die einzigen Beispiele aus dem 16. Jahrhundert sein; offenbar unter Einfluß der sächsisch-thüringischen Schule.

Indem Deutschland sich endlich klar darüber wurde, daß Baukunst Architektur ist, hatte es auch Architekten. Die Baumeister in der ersten Periode der Renaissance verdienten diesen Namen nur in einem niederen Sinne. Sie waren schlichte Praktiker, keineswegs immer ohne Talent, aber immer ohne höhere Bildung. Die Tradition der großen Baukunst war abgerissen. Verglichen mit den auf der Höhe mathematischer und archäologischer Wissenschaft stehenden, im Leben zu Ehre und Ruhm aufsteigenden Meistern Italiens, welch ein beschämender Abstand. Es ist bezeichnend, daß zuerst die Laien dies bemerkten. Der aus Straßburg gebürtige Arzt und Mathematiker Walter Rivius (deutsch Riff) hat in seinem mehrfach aufgelegten Lehrbuch »Vitruvius teutsch«, zuerst 1547, das Idealbild eines vollkommenen Architekten aufgestellt: derselbe solle seine Kunst als Wissenschaft betreiben, er solle die Bücher der Alten lesen, auch in Geometrie, Perspektive, Arithmetik zu Hause sein. Allein man erkannte auch, daß aus Büchern allein die wahre Kunst nicht zu gewinnen sei. Der Ulmer Furtenbach, der als Kaufmann nach Italien gelangt und dort zu einem Liebhaber der Bauwissenschaft geworden war, mahnt in seiner »Architectura civilis« (Ulm 1628), man dürfe nicht meinen, »hinterm warmen Ofen, mit still sitzendem Spekulieren« die Baukunst erlernen zu können; man müsse sich »außer dem Vatterland unter die Passagieri und Peregrinanten« begeben. Die Forderung ist indes schon etwas älter. Heinrich Schickhardt, der Hofbaumeister des Herzogs von Württemberg, wurde von diesem zweimal (1589 und 1600) nach Italien geschickt, wo er — dies ist allerdings neu — seine Studien bis Rom ausdehnte; auch das östliche Frankreich hat er bereist; der Katalog seiner wohlversehenen Bibliothek hat sich erhalten. Ähnlich hat der Nürnberger Rat seinen Baumeister Jakob Wolff nach Italien gehen lassen und vom Bürgermeister Stromer wurde ein Sammelband mit Aufnahmen deutscher und italienischer Bauwerke angelegt. Andere Beispiele für italienische Reisestudien geben der Augsburger Elias Holl und der Münchener Hans Krumper, ungerechnet die vom Münchener Hof bevorzugten, in Italien gebildeten Niederländer.

Neben den gelehrten Architekten spielen eine nicht unwichtige Rolle die Verfasser der Mustersammlungen für architektonisches und kunstgewerbliches Detail, die »Säulenbücher«, »Zierratenbüchlein« oder wie sonst sie sich nennen. Es sind durchweg nicht wirkliche Architekten, sondern Maler und Kunsthandwerker, besonders Tischler. Diese Leute,

die sich auf den Titeln ihrer Bücher stolz als »vitruvische Architekten« anpreisen, pfropfen auf die mit leichter Mühe aus italienischen Lehrbüchern zusammengerafften Formen keck ihre eigenen wilden und üppigen — in aller Zuchtlosigkeit oft, was man auch sagen mag, geistreichen — Inventionen, in deren trübe brausenden Wein bei der Ausführung notwendig viel Wasser gegossen werden mußte. Immerhin zeigen sie, wohin in der Phantasie die Wünsche gingen.

Bei den ausgeführten Bauten lassen sich zwei Hauptrichtungen — mit Übergängen natürlich — unterscheiden: eine strenge, regelrechte, den schlichten »Werkleuten« entzogene, und eine freie, dekorationsfrohe, mit volkstümlichen Elementen durchsetzte. Während die erstere beim italienischen Frühbarock Anlehnung sucht, greift die zweite, von den neunziger Jahren ab ganz erkennbar, auf gotische Erinnerungen zurück, wie wir solche am Gewandstil der Plastik und im Aufbau der Altäre und Grabmäler offen oder versteckt schon kennen gelernt haben.

Das erste Gebäude in streng architektonisch gedachter Gesamtkomposition war das 1580—1590 von Georg Beer erbaute herzogliche Lusthaus in Stuttgart (1846 in frevelhaftem Unverstand einem Theaterbau zuliebe abgebrochen). Von vornherein war der Künstler durch das ihm vorgelegte Programm begünstigt: auf freiem Raum inmitten der herzoglichen Gärten, den Forderungen des Alltags entrückt, allein der Erholung und dem Festleben gewidmet, war ein Gebäude von monumentalen Abmessungen zu errichten (Abb. 331—334). Der Grundriß bildet ein einfaches Rechteck von 90 m Länge und 40 m Breite. In der Längsansicht folgen sich in glücklichem Rhythmus ein niederes, von anmutigem Laubengang umsäumtes Erdgeschoß, ein Hauptgeschoß mit großen, originell gebildeten, vortrefflich verteilten Fensteröffnungen und ein gewaltig hohes und wuchtiges Dach; dieses aber ohne die sonst üblichen Dacherker; nur in der Mitte eine vorspringende Freitreppe mit Altan und Zwerchhaus. Im Innern enthielt das Erdgeschoß eine vierschiffige, mit Netzgewölben eingedeckte Halle, darin drei Wasserbecken. Das Obergeschoß ist von einem einzigen Saal eingenommen, dessen in den Dachraum einspringendes Flachtonnengewölbe am Balkenwerk aufgehängt war, ein vielbewundertes Meisterstück der Zimmermannskunst. In den Ecktürmen lagen kleine Gemächer. Das maßvoll reiche, in Sandstein gemeißelte Detail zeigt in seinen erhalten gebliebenen Fragmenten einen ungewöhnlich reinen Geschmack. Den großen Saal gliederten die tiefen Fensternischen. Seine Decke war mit einem 62 m langen Gemälde geschmückt. — Als kleinere, sehr tüchtige Bauten Beers verdienen das Jagdschloß in Hirsau und das adlige Studentenhaus in Tübingen (jenes zerstört, dieses durch Umbau entstellt) nicht übersehen zu werden.

Daß Stuttgart ein Hauptsitz der süddeutschen Renaissance war, läßt sich heute nicht mehr erkennen. Denn auch ein zweiter wichtiger Bau ist untergegangen: der von Herzog Friedrich errichtete »Neue Bau« auf der Planie, einem Teil der das düstere alte Schloß umgebenden Gärten, in den u. a. ein von Niederländern ausgeführter prachtvoller Grottenbau viel bewundert wurde. Der Meister des Neuen Baus (1600—1609) war Heinrich Schickhardt. Als Gehilfe Beers, dessen Art noch in der Fassade des Eßlinger Rathauses (1586) nachklingt, hatte er seine Laufbahn begonnen; später aber, als er von Mömpelgart aus, wo er für den Herzog mehreres gebaut hat, das östliche Frankreich kennen lernte und mehrmals Italien besuchte, schlug er eine veränderte Richtung ein. In dem Plan für »Friedrichs Freudenstadt«, so hieß eine vom Herzog auf der Höhe des Schwarzwalds angelegte neue Stadtgründung, wurde der von den Welschen erlernte Grundsatz der Regelmäßigkeit bis zum Bizarren folgerichtig durchgeführt. Die Abbildungen des im 18. Jahrhundert abgebrannten Neuen Baus sind zu mangelhaft, als daß sich ein sicheres Urteil darauf gründen ließe (Abb. 333). Erkennen läßt sich eine akademisch-eklektische Komposition, deren kühle und magere Vornehmheit von dem saftreichen Stil Beers auffallend absticht. — Ein zweiter Palastbau in Stuttgart, der Prinzenbau, kam über die Fundamente nicht hinaus; erst nach dem Dreißigjährigen Kriege wurde er in gänzlich veränderten Formen fortgesetzt. — Aus der Zeit Herzog Friedrichs ist der seltsame Treppenturm an der Nordostecke der alten Kanzlei in Form einer kolossalen Säule, angeblich von Wendel Dietterlin.

Die Komplementärfarbe zur Stuttgarter liefert die Ulmer Spätrenaissance. Dort fürstlicher Hochsinn gepaart mit strebsamer Bildung und verfeinertem Geschmack — hier breitschultrige, ehrbare, bürgerliche Tüchtigkeit. Ulm ist eine Stadt des Backsteinbaus. Da derselbe stets verputzt auftritt, fehlen ihm die dekorativen Reize seiner norddeutschen Verwandten. Die durchgängig vorauszusetzende Bemalung ist nicht vielfarbig, wie in Augsburg, sondern grau in grau, auch nur in geringem Umfange figürlich, meist nur ornamental; die Ausführung zuweilen in Sgraffitotechnik oder durch Wechsel von rauhem und geglättetem Verputz der Eindruck eines Quaderbaus markiert, von welchem allen heute allerdings wenig mehr zu sehen ist. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden große öffentliche Bauten ausgeführt: das Schwörhaus, das alte und neue Zeughaus, das Kornhaus, der Neue Bau (ein Umbau der kaiserlichen Pfalz des Mittelalters); dank ihren mächtigen Abmessungen und einem gesunden Sinn für gute Verhältnisse erscheinen sie keineswegs trivial. Unter den Privatbauten zeigen die patrizischen die Neigung, sich schloßartig zu isolieren und an den Ecken durch Erker oder Türme sich ein Ansehen zu geben. Die Reihenhäuser sind ebenfalls groß, mitunter zwei oder drei Giebel durch dazwischen-

liegende Arkaden in eine mächtige Stirnwand zusammengezogen; auf Erker und schmuckreiche Türme verzichten sie. Reicher behandelt war das Innere. Die Holzvertäfelung des Ehinger Hofes ist mit Recht berühmt.

Die Kunstblüte Augsburgs im 16. Jahrhundert war eine einseitige, das Jahrhundert verging ohne namhafte Leistungen in der Architektur. Daß die Stadt dennoch architektonisch die Krone der süddeutschen Reichsstädte wurde, entschied sich erst um die Wende zum 17. und war einem einzigen Mann zu danken, dem Elias Holl, wenn wir auch seinen Mitbürgern es nicht vergessen wollen, daß sie von seinem Streben zum Großen sich mitreißen ließen. Er stammte aus einer alten Baumeisterfamilie (geboren 1573). Bereits als Dreizehnjähriger führte er Hammer und Kelle. Der Einladung eines Fugger, ihn nach Italien zu begleiten, widersprach der strenge Vater, der ihn erst seine Lehrjahre vollenden lassen wollte. So hat er Venedig und Vicenza erst im Jahre 1600 kennen gelernt. Die Bücher Vignolas, Serlios und anderer muß er schon vorher studiert haben. 1601 begann seine ruhmvolle Laufbahn als Stadtwerkmeister. Sie dauerte bis 1631, in welchem Jahre er nach der Besetzung der Stadt durch die Kaiserlichen als Protestant seines Amtes entsetzt wurde; wie er in seiner Selbstbiographie sich ausdrückt: »um wegen daß ich nicht in die päpstliche Kirche gehen, nicht meine wahre Religion verleugnen und, wie mans nannte, mich bequemen wollte«. Er endete sein Leben in Untätigkeit und Armut (1640). — Die in den 30 Jahren seiner Amtsführung von Stadt wegen durch ihn ausgeführten Bauten ergeben eine erstaunlich lange Liste, aus der wir nur das Wichtigste herausheben (Abb. 382—385). Schon in dem 1602—1607 erbauten Zeughaus spricht seine Individualität mit großer Bestimmtheit sich aus. Im Besitz einer reichen Artillerie sahen damals die Reichsstädte ein wichtiges Unterpfand ihrer Unabhängigkeit, es lag im Geiste der Zeit, die Zeughäuser als repräsentative Prunkbauten zu behandeln. Daher der Nachdruck, den Holl auf die Fassade gelegt hat. Er gibt in ihr eine eigenartige, ausgeprägt barocke Neuredaktion des nordischen Giebelhauses. Die drei Stockwerke bis zum Beginn des Giebels sind lebhaft differenziert, die senkrechten Teilungslinien von einem wuchtigen System von rustizierten Lisenen mit vorgesetzten dorischen Pilastern begleitet, die wagerechten durch ein stark schattendes Simswerk markiert, ein eigentümlich stoßweiser Rhythmus geht durch die Komposition. Echt barock empfunden ist die Zusammenpressung des mittleren Vertikalabschnitts; daß es ihm an Nachdruck nicht fehlte, dafür sorgt die über dem Portal aufgestellte kolossale Statuengruppe in Erzguß mit dem streitbaren Erzengel St. Michael. Barock ist auch alles Detail, besonders die gebrochene Form der Giebel (wie sie auch Schickhardt liebte). Ornament fehlt gänzlich. — Das Siegelhaus von 1605 wiederholt die Idee des Zeughauses

in ruhigerer Fassung. — Einen Schritt weiter zum Kraftvoll-Einfachen tut die Stadtmetzig von 1609. — Das Kaufhaus, 1611, ist ein giebelloser Breitbau von 3 Fensterachsen an den schmalen, 17 an den langen Seiten. Das Mittelgeschoß ist sehr entschieden das Hauptgeschoß, unten die Kaufläden, oben ein Magazin, das Dach fast italienisch flach. — An dem (gegenwärtig stark veränderten) Neuen Bau von 1614 treten zum erstenmal Reminiszenzen an Palladio deutlich in die Erscheinung.

Durch solche Leistungen legitimiert, durfte der Stadtbaumeister vor den Rat treten mit der Mahnung, der Vaterstadt ein »schönes, neues, wohlproportioniertes« Rathaus zu geben, einen Bau von »heroischem Ansehen«. Es ist über das bloß Kunstgeschichtliche hinaus denkwürdig, wie Holl dies der deutschen Renaissance bisher innerlich fremde Schlagwort der Italiener interpretiert hat. Nichts weniger als ein Prachtbau; ein überaus ernstes, entsagungsvolles Werk, sein ganzer Wert die großzügige Silhouette und die Wucht und Masse der kubischen Verhältnisse, welche sagen: so schlicht es ist, in diesem Hause wohnt die Macht. — Holls Gedanken für das Rathaus haben einen langen und wechselreichen Weg durchmessen, bis sie haltmachten; wir kennen aus Modellen und Zeichnungen sechs stark differierende Entwürfe, deren letzter erst dem ausgeführten Gebäude (1615—1620) entspricht. Vom Wetteifer mit oberitalienischen Munizipalpalästen weicht er schrittweise zurück, wird immer schlichter, großzügiger, zugleich nordischer, welches letztere zwar nicht im Sinne des herrschenden Geschmacks war, aber den sachlichen Grundbedingungen am besten entsprach. Ein deutsches Rathaus muß anders aussehen als ein italienischer Palast. — Der Grundriß ist ein Rechteck von 45 m Breite, 35 m Tiefe. Er ist geteilt in drei Streifen. Der mittlere, etwas breitere, enthält unten die dreischiffige, bis an die Rückfront durchlaufende Eingangshalle; in der Mitte liegt, durch zwei Geschosse geführt, ein riesiger Saal; zu oberst ein Halbgeschoß von gleicher Grundfläche. Zu den Seiten zwei geradläufige, bequeme Treppenaufgänge. In den Ecken Geschäftszimmer und in gleicher Höhenlage mit dem Saal die »Fürstenzimmer«. Im äußeren Aufbau ist die Höhe stärker betont als in allen vorangehenden Entwürfen. Holl wollte, wie er selbst es ausspricht, dem Rathaus im Stadtbilde eine beherrschende Wirkung geben. Am meisten nähert er sich der hergebrachten nordischen Anschauung in der nachdrücklichen Silhouette der Dachregion; ein im Grundriß dem Saalbau entsprechendes, gegiebeltes Obergeschoß und den Treppenhäusern entsprechend zwei Türme. Die Mauern sind geputzter Backstein, die Glieder Haustein, die Formen von puritanischer Strenge. An der glanzvollen Ausstattung des Innern hat er unmittelbar keinen Anteil gehabt; sie ist kaum ganz nach seinem Geschmack ausgefallen. — Noch nie war die Auseinandersetzung zwischen deutschem und italienischem Kunstgefühl mit solchem Ernst angefaßt worden,

wie hier. »Das Verlangen, der Raumfolge und dem Äußeren eine möglichst klare und zugleich als unlösliche Einheit wirkende Fassung zu geben, hat sich gewiß an italienischer Anschauung entzündet. Aber bei aller Bewußtheit, mit der dieser Organismus durchdacht ist, verleugnet sich doch auch hier das nordische Erbteil des Architekten nicht. Dafür spricht schon allein das Hochformat des mächtigen Blocks mit dem durch die rhythmische Durchfensterung gesteigerten Tempo des Aufstiegs, dem völlig unitalienischen Ausklang im Giebel über dem Saalbau und vollends in den Türmen, die, in der Gliederung der Treppenhäuser vorbereitet, nach alter nordischer Überlieferung mit dem übrigen Körper fest verwachsen sind« (Grisebach).

Holls letzter Bau für die Stadt ist das Große Spital. Für das Stadtbild wichtig wurden seine Tor- und Brückenbauten. In ihnen ist nichts von dem Gemütlichen und Heiteren, zuweilen etwas Prahlerischen, das die spätgotischen und Frührenaissancetore gehabt hatten. Es gehört überhaupt zu Holls künstlerischem Charakter: daß bei ihm das Vornehme etwas Pedantisches, der Ernst etwas Sorgenschweres annimmt.

Holls sich ausbreitender Ruhm bewirkte, daß auch auswärtige Bauherren von ihm Pläne verlangten. Sie sind von anderer Hand und mehr oder minder mit Abweichungen ausgeführt worden. Am bedeutensten die Willibaldsburg der Bischöfe von Eichstätt (Abb. 389).

In dem konservativen Nürnberg, wo der gleichzeitige Privatbau noch vielfältig mit unverhohlen gotischen Reminiszenzen arbeitete, wurde beim Ausbau des Rathauses (1616—1622), genau gleichzeitig mit dem Augsburger und vielleicht in bewußtem Wetteifer, die Anwendung des strengen Italismus ebenfalls für unerläßlich gehalten. Jakob Wolff d. J. entledigte sich seines Auftrages mit tüchtigen Kenntnissen und gutem Geschmack (Abb. 386—388). Heute werden die meisten gleichwohl an dem naiv-genialen Rothenburger Rathaus seines Vaters mehr Freude haben. Bezeichnend für die neue Generation ist auch dies: in Rothenburg waren noch, und zwar mit vortrefflicher Wirkung, die gotischen Bestandteile in das Gesamtbild einbezogen; in Nürnberg, wo sie an sich bedeutender sind, werden sie gleichwohl hinter der neuen Schauseite versteckt. Es ist der von neuem Gesichtspunkt aus gebildete Begriff der Einheitlichkeit, der dies forderte.

Der Nürnberger Privatbau bewegte sich in entgegengesetzter Richtung. Die schlicht-würdevolle Haltung der vorangehenden Zeit weicht einer mit starken Mitteln vorgehenden Prunklust. Hauptbeispiel das 1605 begonnene Pellerhaus. An der Straßenfront wie an den Hofgalerien ist ein enormer, keine ruhige Fläche übriglassender Formenreichtum zusammengedrängt, aber nicht mehr mit der fröhlichen Sorglosigkeit

der frühen Renaissance, sondern wohlgeregelt. In der inneren Ausstattung wird der Barockcharakter der Formen ausgesprochen schwülstig.

Blieb in Stuttgart, Augsburg und Nürnberg die Baukunst in den Händen ortseingeborener Künstler, die durch Reisen und theoretische Studien den Forderungen der Zeit gerecht zu werden sich bemühten, aber doch immer etwas Bodenwüchsiges behielten, so herrschte in München, nicht anders wie in der dortigen Malerei und Plastik (S. 182 u. 197), eine ganz internationale Luft; wie ja überall in Europa die Ausgleichung der nationalen Unterschiede im späten 16. Jahrhundert als Kennzeichen vornehmer Bildung galt. Wieweit dabei am Münchener Hofe die Denkweise der Gegenreformation in bewußter Weise mitgewirkt hat, wird sich schwer bestimmen lassen. Die Vertrauensmänner Wilhelms V. und Maximilians I. waren Niederländer, durch langen Aufenthalt in Italien künstlerisch zu Italienern geworden, wiewohl wir zu erkennen glauben, daß ihr nordisches Blut noch immer mitsprach. Die Landeskinder, die sie sich zu Gehilfen erzogen, traten ganz in ihre Fußtapfen. Der von diesen gehandhabte Stil ist ein Frühbarock von weniger malerischer Haltung als im übrigen Deutschland. — In der phantastisch-großartigen Bauleidenschaft Wilhelms V. fließen katholischer Glaubenseifer und bairischer Ehrgeiz zusammen. Im Mittelpunkt seiner Unternehmungen standen das Kollegium und die Kirche der Jesuiten, St. Michael. Der letztere Bau wurde mit weitreichender Auswirkung epochemachend für die süddeutsche Baukunst; wir sprechen von ihm später. Das Kollegiengebäude, groß, ernst, unindividuell, könnte auch irgendwo in Spanien stehen. In nächster Nähe der frommen Väter, durch einen Bogen mit ihrem Palast verbunden, erbaute sich der Herzog den seinigen (später Maxburg genannt), eine streng rationelle Anlage, nach außen formenarm, aber gut proportioniert, die glatten Wände durch Stuckfelder verschiedener Farbe wohlgegliedert. Auf die so ganz anders gewöhnten deutschen Zeitgenossen muß die trockene Grandezza der wilhelminischen Bauten ganz fremdartig, vielleicht imponierend, sicher ausnehmend kalt gewirkt haben. In jüngeren Jahren hatte seine Kunstliebe eine andere Farbe gehabt. Er verschönerte die Residenz durch herrliche Gärten, legte Teiche und Brunnen in ihnen an, bevölkerte sie mit antiken Göttern, Nymphen und Tritonen; erhalten hat sich davon nur ein kleines Bruchstück, der Grottenhof, ein unter nordischen Himmel versetztes Stück Italien. Später verfiel er in düstere Frömmelei und durch die Ausgaben für Jesuiten und Bauten in Schulden. Gleich nach der durch einen Unfall verzögerten Vollendung der Michaelskirche, das ihm als Siegesdenkmal der Gegenreformation galt, dankte er ab. Sein Sohn Maximilian war ein Fortsetzer seiner kirchlichen und politischen

Tendenzen, aber ein lichterer Geist und getragen von bedeutender Herrscherbegabung. Die Befriedigung seiner Baulust stellte er bis zur Ordnung der Finanzen zurück, dann aber, von 1611 ab, wandte auch er einem großartigen Unternehmen sich zu. Die Residenz, die er vorfand — aus Gebäuden verschiedener Zeiten, aus Höfen und Gärten, eine lockere Gruppe, wie es dem Geschmack des 16. Jahrhunderts zusagte und wahrscheinlich auch heute wieder Wohlgefallen finden würde — arbeitete er zu einer klar geregelten Anlage um, die um sechs Höfe sich gruppiert (Abb. 390—392). Von ihm neu erbaut wurden die vier Flügel um den Kaiserhof und die gegen die heutige Residenzstraße gerichtete Fassade. Sie ist kein italienischer Palast, doch auch von allem, was bis dahin den Charakter der deutschen Renaissance ausgemacht hatte, sagt sie sich mit großer Bestimmtheit los. Mäßig hoch, enorm lang gestreckt, mit flachem Satteldach ohne Giebel, Erker und Türme, die einzigen Akzente zwei mäßig große Portale und die Madonnennische; also nichts Malerisches daran, alles bis zur Nüchternheit klar, einfach und sachlich. Nach einer kürzlich aufgefundenen Bauzeichnung zu urteilen, hätte diese Fassade noch ein drittes Vollgeschoß (jetzt Mezzanin) und Wandgliederung durch Rustikapilaster und Halbsäulen erhalten sollen. Bei der Ausführung sah man von diesem für die steinarme Münchener Hochebene zu kostspieligen Programm ab und begnügte sich damit, die Bauglieder auf den Verputz aufzumalen. Nur die Portale sind in Stein. Die Entblößung des Äußeren von Türmen, Erkern und Galerien hat zum Korrelat eine veränderte innere Einteilung: Anlage von Binnentreppen und Korridoren. Hier und da war dies anderswo schon früher versucht worden: ein Treppenhaus von bedeutender und harmonischer Raumentwicklung gelang doch zum erstenmal in der Münchener Residenz. Dagegen fehlt der riesige Festsaal, den sich die deutschen Schlösser sonst nicht entgehen ließen. Die inneren Räume haben nur mäßige, auch die größten nicht sehr große Dimensionen. Fein und vornehm ist ihre Dekoration, die Wände in farbigem Stuckmarmor, die Decken mit kleinen Gemälden in zarter Stuckumrahmung. Sicher gab es diesseits der Alpen keinen zweiten Fürstensitz, der an Weiträumigkeit, rationeller Ordnung und maßvoller Pracht mit der Residenz des Baiernherzogs irgend verglichen werden konnte. — Ein Hauptbaumeister wird nicht genannt. Wir müssen die Residenz als langsam gereifte Kollektivarbeit der Niederländerkolonie ansehen. Das Unternehmen mag schon lange beredet worden sein, bevor die Ausführung begann. Der leitende Künstler der wilhelminischen Epoche, Friedrich Sustris, kommt nicht in Betracht, da er schon 1599 gestorben war. An der Ausführung hat sein bairischer Schwiegersohn Hans Krumper einen wichtigen Anteil gehabt. Die Fassade könnte auf seinem Plan beruhen, die Kaisertreppe ihm zuzutrauen geht kaum an.

Von bürgerlicher Baukunst findet sich in Altbaiern aus dieser Zeit nichts.

Die Rivalität zwischen dem Münchener und dem Kaiserhofe, die wir auf anderen Kunstgebieten kennengelernt haben, erstreckt sich auf die Baukunst nicht. Weder Rudolf II. noch Matthias noch Ferdinand II. haben an Nachruhm durch Bauwerke gedacht. Dagegen besaß Salzburg in den Erzbischöfen Wolf Dietrich (1587—1612) und Marx Sittich (1612 bis 1619) zwei Fürsten von hochfliegendem Ehrgeiz. Sie ließen ihre italienischen Baumeister rein italienisch bauen. Von dem mächtigen Dom wird später noch zu sprechen sein. Ganze Häuserreihen wurden niedergerissen, um ihm eine monumentale Umgebung zu schaffen. Die Residenz, das Kapitelhaus, der Neue Bau, das Rathaus und andere große Profanbauten Wolf Dietrichs haben ihre ursprüngliche Gestalt nicht rein erhalten, aber die Platzgestaltung mutet so italienisch an, wie sonst nichts diesseits der Alpen. — Im übrigen bleiben die österreichischen Alpenländer in der architektonischen Produktion spärlich. Einzig das Ständehaus in Graz, auch dieses in ganz italienischer Haltung, verdient genannt zu werden.

Die Münchener Residenz war eben fertig geworden, als Maximilian mit dem Böhmischen Feldzug den Dreißigjährigen Krieg eröffnete. In seiner ersten Hälfte hat er Oberdeutschland nicht berührt, trotzdem kam auch hier die Baulust zum Stocken. Der einzige bedeutende Bau, der noch begonnen wurde, der kurfürstliche Palast in Mainz, wurde bald eingestellt. Der letzte Bauherr großen Stils, mit dem die Epoche abschließt, war Wallenstein. Er gleicht den großen Kondottieren der italienischen Renaissance nicht nur in dem Ehrgeiz, als Siegespreis sich ein Fürstentum zu gründen, sondern auch in der Sympathie für die Baukunst als Träger des Ruhmes. Sein Palast in Prag mit der prachtvollen Gartenloggia, ein ähnlicher Zierbau von ebenso bedeutenden Dimensionen im Park von Gbelnitz, die Schlösser in Gitschin und Sagan (bei Wallensteins Tod unvollendet) sind Zeugen einer Baugesinnung von echter Größe, in ihrem Stiltypus oberitalienischer Barock, in ihrem individuellen Charakter streng und hochfahrend, ganz zu der historischen Figur des Friedländers passend.

Es war die Gegenreformation und das durch sie herbeigeführte Übergewicht spanischer Hofsitte und italienischen Geschmacks, die der Baukunst des deutschen Südostens ihren vornehm-gemessenen Charakter

gaben. Ein anderes Bild zeigt der Südwesten. Hier entspricht dem bunten Gewimmel kleiner und kleinster Herrschaftsgebiete, gräflicher und ritterschaftlicher, klösterlicher und reichsstädtischer, ein fröhliches Vielerlei der Architekturformen, darunter viel Liebenswürdiges, Gemütliches, Originelles, selten etwas Großes. Einer übersichtlichen Darstellung ist es kaum möglich, dem hier Geleisteten gerecht zu werden. Wir können hier nur Beispiele herausheben und nennen als solche: die Innenräume im Prälatenhause der Abtei Ochsenhausen bei Biberach (Abb. 411), den »goldenen« Saal im Schloß Heiligenberg, die städtischen Kanzleigebäude in Konstanz und Überlingen, die Vorhalle am Querschiff des Freiburger Münsters, das Rathaus in Gernsbach, das neue Schloß in Baden-Baden; endlich im Elsaß, wo die Denkmäler dieser Zeit am dichtesten stehen, die Reichsstädte Colmar, Schlettstadt, Oberehnheim, Reichenweier, vor allem Straßburg. Kaum in einem anderen Teil Deutschlands hat das mittlere Bürgertum seine Häuser so schmuck und behaglich zu bauen verstanden (Abb. 376—378). Der Altstadt Straßburgs geben noch heute die vom letzten Viertel des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Wohnhäuser das bestimmende Gepräge. Viele vornehme Familien vom ganzen Oberrhein, auch vom rechten Ufer, sowie die Prälaten der benachbarten geistlichen Stifter hatten hier geräumige Absteigequartiere, die Hauptfront meist nach dem Hofe, die Konstruktion in Stein. Mit ihnen wetteiferte der städtische Adel. Das Haus des Junkers Böcklin von Böcklinsau (1598) könnte ein Palast genannt werden. Die Bürgerhäuser hinwieder bevorzugten den Fachwerkbau, der durch üppiges Schnitzwerk und Bemalung ein ungemein schmuckreiches, fröhliches Aussehen bekam. Kaum eine andere Stadt Deutschlands hatte so abwechslungsreiche und malerische Straßenbilder. Dazu kamen ansehnliche öffentliche Gebäude. Das Frauenhaus, d. i. der Sitz der Münsterbauhütte (erweitert 1579) und die große Fleischhalle (Metzig) an der Ill (1586) haben hufeisenförmig geöffneten Grundriß. Die letztere gibt ein frühes Beispiel für Abwalmung der Giebelspitze, ein Motiv, das im 17. Jahrhundert im Südwesten große Verbreitung fand. Den schon bestehenden zwei älteren Rathausgebäuden wurde 1582 als drittes der Neue Bau hinzugefügt. Während sonst die elsässische Architektur einen malerisch lässigen Charakter hat, ist hier eine streng regelmäßige, nicht gruppierende Komposition durchgeführt, ein ausgeprägter Horizontalbau (von 16 Achsen), das mächtige Dach ohne Erker und Zwerchhäuser, das Detail ruhig und elegant. Hier sind also in der Gesamtkomposition schon dieselben Grundsätze durchgeführt, nur in weicherer und heiterer Fassung, wie sie später Furtenbach in seinem Architekturbuch und die Münchener Residenz vertraten. Den Namen des entwerfenden Baumeisters kennen wir nicht, wissen nur, daß der Rat einen öffentlichen Wettbewerb ausgeschrieben hatte, so daß man an einen auswärtigen Meister denken

muß *. Die in Straßburg heimische Kunstrichtung war eine andere: Straßburg ist ein Hauptherd des von Welschland unabhängigen oberdeutschen Barock. Vier der zu ihrer Zeit bekanntesten Künstler lebten hier eine Zeitlang nebeneinander, wenn auch die wichtigsten ihrer ausgeführten Werke auf dem rechten Rheinufer liegen. Es sind: Wendel Dietterlin, Daniel Specklin, Hans Schoch und Georg Riedinger. Dietterlin war von Haus aus Maler. Von seiner ausgedehnten Tätigkeit in der Fassadendekoration in und außerhalb Straßburgs hat sich nichts erhalten, von seinem riesigen Deckengemälde im Stuttgarter Lusthaus kennen wir wenigstens eine Nachbildung. Außerdem soll er in Stuttgart den Entwurf zu dem Eckturm der Alten Kanzlei in Form einer kolossalen Säule geliefert haben. Größtes Aufsehen erregte sein Kupferstichwerk »Architectura. Von Austeilung, Symmetrie und Proportion der fünf Säulen«. Man kann dies an der Schwelle des neuen Jahrhunderts (1598) erschienene Buch das Manifest des Barock nennen. G. v. Bezold nennt es das würdige Seitenstück zu seines Stadtgenossen Johann Fischart Gargantua. »Wer sich die Mühe nimmt, beide Werke zu vergleichen, wird über den Parallelismus der Phantasie erstaunen. Auch Wendel Dietterlin verfügt über einen enormen Formenvorrat, den er wahllos in seinen Entwürfen ausstreut. Er ist einer der reichsten Geister der deutschen Renaissance; aber von dem Verhängnis dieser Kunst, daß sie in den Kleinkünsten befangen blieb, hat auch er sich nicht befreit; ja er hat es gar nicht empfunden, sondern mit Behagen Kunst und Kunstgewerbe vermengt.« Seine Kompositionen können schwindlig machen. Und doch wird man mit einer Art von Bewunderung zugeben, daß er die strudelnde, schäumende Fülle zu einer einheitlichen Wirkung zu zwingen versteht. Übrigens war vieles nur als Anregung für Wandmalerei gedacht. Anderes hat er sich aber wohl als ausführbar vorgestellt. Daß er die Phantasie der Zeitgenossen stark befruchtet hat, steht außer Zweifel. Maßvoller waren die kurz vorher (1596) von den Straßburger Schreinern Veit Eck und Jakob Guckeysen herausgegebenen Inventionen für Portale, Kamine usw. — Daniel Specklin, geboren in Straßburg 1536, gestorben ebenda 1589, begann als Seidensticker und Formschneider und endete — als berühmtester Festungsingenieur. In seinen bunten Wandelungen und Wanderungen ein echter Sohn seiner Zeit. Er kam bis nach Ungarn und Skandinavien. In Wien war er eine Zeitlang Vorstand der kaiserlichen Rüstkammer, in Regensburg trat er in Verbindung mit dem Feldhauptmann Lazarus Schwendi, in Ingolstadt, in Düsseldorf und an mehreren Orten im Elsaß baute er an den Befestigungen. Zahlreiche Fürsten und Städte fragten ihn um Rat. Sein Buch »Architectura von Vestungen« machte ihn berühmt. Bis dahin

* Die Anwendung der Doppeltraveen könnte durch den Ottheinrichsbau in Heidelberg angeregt sein.

hatten die deutschen Fürsten für ihre Festungsbauten Italiener bevorzugt. Die von ihm angelegten Kollektaneen zur Baugeschichte des Straßburger Münsters beweisen den Umfang seines Interessenkreises. Über seine Leistungen in der Zivilbaukunst läßt sich nichts Sicheres sagen, jedenfalls ist er nicht (wofür er früher galt) der Urheber des neuen Rathausbaus. — Unter den Straßburger Stadtbaumeistern die beste künstlerische Kraft war Hans Schoch. Wahrscheinlich von ihm ist der sehr beachtenswerte (heute entstellte) Bau der großen Metzig. Beim neuen Rathaus hat er die Ausführung geleitet; Urheber des Entwurfs ist auch er nicht, nur etwa auf die Detaillierung hat er Einfluß gehabt. Vielleicht nach seinem Entwurf errichtete sein Straßburger Gehilfe Paul Maurer das markgräflich badische Schloß Gottesau (Abb. 341). Jedenfalls hat er einen schon festbegründeten Ruf besessen, als ihm Kurfürst Friedrich von der Pfalz den nach ihm benannten Flügel des Heidelberger Schlosses anvertraute (1601—1604). Da in ihm das allgemeine Kompositionsschema des älteren Baus wiederholt ist, ist der Vergleich der unterscheidenden Merkmale um so lehrreicher. Sie zeigt, wie sehr doch die künstlerische Stimmung während des dazwischenliegenden Menschenalters sich verwandelt hatte. Der Friedrichsbau hat zwei Fassaden, einander gleich in der Einteilung, in der Behandlung ungleich. Die Hoffassade ist lockerer, die Flußfassade strenger gehalten. Wir geben in Abb. 338 die letztere. Verglichen mit dem Ottheinrichsbau ist ein Hauptunterschied die Verschiebung der Proportionen zugunsten des Höhenfaktors und dem entsprechend in den Einzelheiten ein verstärktes Leben der Vertikalglieder. Im Gegensatz zu der geometrisch-flächenhaften Konzeption des älteren Werkes ist im jüngeren der plastische Ausdruck und die perspektivisch-malerische Wirkung von bestimmten, nahegelegenen Standpunkten das maßgebende. Der Ottheinrichsbau mußte sinngemäß nach oben wagerecht abschließen, ebenso notwendig war am Friedrichsbau die Aufgipfelung in Zwerchgiebeln. Im Ottheinrichsbau gelangt der Konflikt der Kräfte zum Ausgleich, im Friedrichsbau nicht; er hat hier etwas Gepreßtes, Überquellendes, eine seltene Wucht des struktiven Gerüsts. In dem einen ist der Zustand gleichsam nach beendetem Kampf, im anderen der noch brandende dargestellt, voll Pathos, voll Dissonanz. Es gibt Bauten dieser Zeit, die in der willkürlich »barocken« Bildung der Einzelheiten über den Friedrichsbau hinausgehen, kaum eines, in dem die Barockstimmung mit soviel Größe sich ausspricht. Daß der nordische Frühbarock ein Enkel der Gotik ist, wird hier sehr klar.

Wenden wir uns weiter rheinabwärts zu den Landen der geistlichen Kurfürsten, so sehen wir auch hier nach langer Pause die Baulust neu belebt, offenbar im Zusammenhang mit den Fortschritten der Gegen-

reformation. In Mainz erweiterte seit 1580 Erzbischof Brendel von Homburg die alte Martinsburg, in Trier erbaute Lothar von Metternich (1599—1623) die neue Residenz, im Paderbornischen Dietrich von Fürstenberg seit 1590 das stattliche Schloß Neuhaus. Selbst während des Krieges wurde noch weiter gebaut: in Mainz 1627 der Greiffenklausche Flügel, gegenüber Koblenz 1626—1632 das mächtige kurtrierische Schloß Philippsburg. Zu genauerer Betrachtung verpflichtet das Schloß in Aschaffenburg, das der Straßburger Georg Riedinger 1605—1614 für den Kurfürsten von Mainz errichtete. Dieser Bau hat in der Abwandlung der Schloßarchitektur Epoche gemacht. Wir benutzen den Moment zu einem entwicklungsgeschichtlichen Rückblick. — Das Schloß des 16. Jahrhunderts hat seine praktische Bedeutung als Verteidigungsbau aufgegeben. Allein die Erinnerung an seine wehrhafte Erscheinung beherrscht noch lange die Phantasie und die Auseinandersetzung mit den neuen künstlerischen Forderungen der Renaissance war kein leichtes Problem. Die bequemste und gewöhnlichste Lösung bot sich in einem Kompromiß, so nämlich, daß nur die Hoffassaden eine künstlerische Ausbildung erhielten, die Außenansichten auf sie verzichteten *. So bei den Stadtschlössern in Dresden, Stuttgart, München (vor dem Umbau durch Maximilian), so bei den Bergschlössern in Torgau, Plassenburg, Baden-Baden, Heidelberg (wo erst in der jüngsten Bauperiode der Mauerring durchstoßen wurde) und zahlreichen anderen. Kam noch hinzu, was sehr oft geschah, daß die Anlage durch mittelalterliche Grundlinien bedingt blieb, so entstand ein lockerer Komplex mehr oder minder selbständiger, hoher und niedriger, schmuckreicher und einfach gehaltener Bauteile, für die eine malerische Zusammenstimmung zu finden ein Hauptanliegen der deutschen Renaissance war. — Indessen machte allmählich das Verlangen nach Regelmäßigkeit der Anlage Fortschritte. Das gewöhnliche Schema ist ein um einen quadratischen Hof geordneter Vierflügelbau mit (meist runden) Ecktürmen. Charakteristischerweise wurde aber geometrisch genaue Ausrichtung des Grundrisses und streng symmetrisches Verhältnis der Flügel wie auch der Türme noch lange vermieden. Bedeutende und beinahe ganz regelmäßige Anlagen dieser Art sind die landgräflich hessische Wilhelmsburg bei Schmalkalden und das bischöflich paderbornische Schloß Neuhaus, beide um 1590. Seit dem Ende des Jahrhunderts bevorzugen auch die kleineren Adelssitze diesen Typus. Sodann wird nach und nach der Schwerpunkt des Architekturbildes von der Hofansicht in die Außenansicht verlegt, deren Fronten nunmehr nach dem Vorbild des städtischen Wohnhauses ihre Gliederung empfangen. Einen nur in diesem einen Exemplar vertretenen Typus lernen wir in der 1568—1573 für den Kurfürsten von Sachsen

* Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts gern Behandlung der Umgebung als Ziergarten.

erbauten Augustusburg bei Chemnitz kennen. Die Überlieferung schreibt ihn einem Italiener, dem sonst nur als Festungsbaumeister bekannten, damals als Oberaufseher der kurfürstlichen Bauten amtierenden Grafen Lynar zu, die Akten kennen als Baumeister allein den Leipziger Hieronymus Lotter. Die allgemeine Bauidee ist eher dem ersteren zuzutrauen, während allerdings die formale Durchbildung durchaus deutsch ist. An den Ecken des Grundquadrats stehen hier nicht Türme, sondern förmliche Häuser, durch sehr schmale Zwischenflügel miteinander verbunden, und zwar in der Weise, daß die äußere Umfassungsmauer jederseits eine einfache, geradlinige Flucht bildet, während die Eckhäuser nach dem Hof stark vorspringen, so daß dieser die Grundfigur eines griechischen Kreuzes annimmt. Die Fassaden sind in drei niedrige, gleichmäßig befensterte Stockwerke zerlegt, die Eckhäuser in der Außenansicht kenntlich gemacht nur durch ihre hohen, vielfach zerteilten und mit Erkern und großen Schornsteinen besetzten Dächer, wodurch der schlichte Massenbau nach oben einen lebhaft bewegten, in der Fernansicht an gotische Burgen erinnernden Umriß empfängt.

Es hat bemerkenswert viel Zeit gekostet, bis im Schloßbau die Grundsätze der Renaissance gegen den spätgotischen Irrationalismus durchdrangen. Das Schloß in Aschaffenburg bezeichnet ihren ersten vollständigen Sieg* (Abb. 343, 344). Der Anlagetypus ist mittelalterlich, aber es ist gelungen, ihn mit den Formen der Renaissance zu einer straffen Einheit zu verbinden. Wir dürfen uns dessen erinnern, daß ein ähnliches Ergebnis einmal im Mittelalter schon erreicht war und schon damals unter Einwirkung südlicher Überlieferung: im preußisch-livländischen Ordensschloß des 13. und 14. Jahrhunderts (Bd. II, Abb. 535—539). Einwirkung von dieser Seite ist natürlich ausgeschlossen. Wohl aber darf ein Hineinspielen der französischen Schloßarchitektur, die eine sehr ähnliche Entwicklung durchmachte, vermutet werden. Die Ähnlichkeit des Aschaffenburger Grundrisses mit dem des Schlosses Ancy-le-franc in Burgund ist zu groß, als daß sie bloß zufällig sein könnte. In diesem hatte der Florentiner Primaticcio die Synthese des französisch-spätgotischen Anlagetypus mit dem Fassadensystem der italienischen Hochrenaissance mit meisterhafter Klarheit durchgeführt. Riedinger wird die Abbildung in dem Sammelwerk Ducerceaus gekannt haben **. Doch

* Der aus dem Bau des Mittelalters herübergenommene Bergfried ist nicht in den Plan einbezogen, nur ihm angehängt.

** Durch niederländische Vermittlung war das Schema schon früher am Niederrhein eingebürgert. Ein Niederländer, Georg Robin aus Ypern, war vor Riedinger, von 1575 bis nach 1590, kurmainzischer Hofbaumeister. Sehr möglich, daß Riedinger auch von dieser Seite Anregungen empfangen hat. Von Robins Bauten hat sich nichts Gesichertes erhalten. Die Akten erweisen ihn als einen der angesehensten Künstler, ein Universaltalent, wie sie diese Zeit begünstigte: Bildhauer, Bildschnitzer, Maler, Stecher, Wasserbauingenieur, Festungsbaumeister, Architekt. Von 1582 ab erbaute er das (1635

hat er allein den Grundriß auf sich wirken lassen, dem ja die deutsche Entwicklung schon von sich aus nahe gekommen war. Das System des Aufbaus hat nichts Französisches an sich, auch nicht das Detail. Wie sehr auch dieses dem Anspruch auf höfische Eleganz gerecht zu werden sucht, noch stärker ist der Eindruck düsterer Mächtigkeit, in der wir Riedingers persönliche Signatur erkennen. Die einzelnen Motive erinnern vielfach an Heinrich Schickhardt: so die Form der Fensterverdachung, so die Art, wie der Unterbau der Ecktürme die Fassadenteilung unverändert weiterführt, so der obere Abschluß mit vorgekragter Brüstung, niedrigem Achteckgeschoß, Haube und Laterne (Kirche in Freudenstadt). In weiser Beschränkung hat jede der vier Fassaden am Dach nur einen einzigen Zwerchgiebel. Die Detaillierung desselben ist niederdeutsch und vielleicht erst später ausgeführt. Riedingers Hauptverdienst aber liegt in der prachtvollen Gesamtgruppe. Sie ist nicht mehr malerisch, sondern streng architektonisch gedacht. Von der bei den Zeitgenossen hoch gepriesenen inneren Ausstattung hat sich, außer in der Kapelle, nichts erhalten.

Es liegt in den Verhältnissen der geistlichen Fürstentümer dieser Zeit, daß die Bischöfe gern außerhalb ihrer Bischofsstadt eine zweite Residenz sich erbauten und am liebsten in dieser wohnten: so der Bischof von Straßburg in Zabern, der von Speier in Bruchsal, der von Mainz, wie wir oben sahen, in Aschaffenburg, der von Trier gegenüber Koblenz am Fuße des Ehrenbreitstein. Die letztere, Philippsburg benannt, erbaut mitten im Dreißjährigen Kriege und in den Revolutionskriegen zerstört, war einer der bedeutendsten Schloßbauten der Zeit. So viel sich aus alten Ansichten erkennen läßt, eine Gruppe von zwei Vierflügelbauten, die durch einen zurückspringenden Querbau verbunden wurden. Im ganzen neun Türme mit ähnlichen Krönungen wie am Schloß von Aschaffenburg, das hier gewissermaßen eine Verdoppelung erfuhr. Der Baucharakter scheint das Festungsmäßige mehr betont zu haben als dort.

Die kurkölnischen Schlösser in Brühl und Bonn, aus Anlagen des 13. Jahrhunderts umgebaut, dürften weniger bedeutend gewesen sein; sie sind durch Ludwig XIV. vollständig zerstört worden. Doch gibt es am Niederrhein noch zahlreiche Adelsschlösser aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert, die Mehrzahl freilich auch nur Umbauten. Ein Neubau von ausgesprochenem Prachtsinn (heute nur in mißhandelten Resten erhalten, vgl. die restaurierte Ansicht Abb. 346) war das seit 1558 erbaute Schloß Horst bei Essen. Der Geschmack des Bauherrn, des kurkölnischen

von den Schweden zerstörte) kurfürstliche Schloß in Höchst am Main. Der Bischof von Würzburg, der Landgraf von Hessen-Darmstadt, der Graf von Nassau-Dillenburg, die Hohenlohes in Langenburg und Weickersheim bedienten sich seines Rates, Vasari und Guicciardini erwähnen ihn.

Marschalls Rüttger von Horst, eines vielgereisten Hofmanns, war französisch-niederländisch orientiert. Als Planverfasser und erster Bauleiter wird Arnt Johannsen aus Arnheim genannt. Der an Ducerceau sich anlehnende, somit von der Traditionslinie der niederrheinischen Wasserburgen sich nicht entfernende Entwurf ist nicht mit der vollen Regelmäßigkeit, die beabsichtigt war, ausgeführt. Am meisten war es auf einen beispiellos reichen Dekor abgesehen, dessen zarte und graziöse Zeichnung von Joist de la Cour herrührte. An der inneren Ausstattung waren die beiden Vernukken aus Kalkar beteiligt. Der jüngere von ihnen, Wilhelm, trat später in hessische Dienste, wo seiner in Kassel, Rothenburg und Schmalkalden eine reiche Tätigkeit wartete. Den Meistern von Horst begegnen wir noch an mehreren linksrheinischen Schlössern, deren bedeutendste Frens und Rheydt sind. Noch ausgedehnter war die Tätigkeit des aus Wesel gebürtigen Laurenz von Brachum auf dem rechten Rheinufer und die Lippe aufwärts, wo er und seine Schule die Schlösser Assen, Hovestadt, Rietberg, Overhagen, Nehlen errichteten, Backsteinbauten mit reicher Bandwerkverzierung der Flächen (Abb. 347—349). Einen überraschend großen Wurf wagte Gerhard Gröninger aus Münster im Schloß Darfeld (Abb. 350, 351). — In den Tälern des Mittelrheins und der Mosel gewinnt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Fachwerkbau seine schönste Ausbildung, allerdings nicht mehr in streng materialgemäßer Fassung, sondern mit Übertragung von Motiven der Steindekoration. Der einzige bedeutende, beinahe klassisch strenge Steinbau ist das dem Grafen von Sayn gehörende Schloß Friedewald (Inschriften 1580, 1582). — Auffallend unscheinbar sind am Rhein die Bürgerbauten; so stattliche Patrizierhäuser, wie fast in allen übrigen deutschen Landschaften findet man hier nicht. Im öffentlichen Profanbau ist nach Vernukkens Rathausvorhalle in Köln (S. 214) nichts von Bedeutung mehr entstanden. Das Zeughaus (1592) und der sogenannte spanische Bau (1611) geben den Frühbarock von der nüchternen Seite.

In Norddeutschland zeigen die beiden durch die Elblinie getrennten Hälften ein durchaus verschiedenes Gesicht, und zwar im umgekehrten Sinne wie in der Frührenaissance. Damals waren die östlichen Teile — Schlesien, Obersachsen, die Marken, Mecklenburg — die regsameren, jetzt sind es die westlichen, Niedersachsen und Westfalen. Jene hatten noch unmittelbare Beziehungen zu Italien unterhalten, diese gravitieren nach den Niederlanden. Doch darf der niederländische Einfluß nicht überschätzt werden. Er beschränkt sich auf das Ornamentale, die Raum- und Konstruktionsformen wurzeln in der Überlieferung der heimischen Landschaft. Was die Baugattungen betrifft, so hat das

fürstliche Schloß keine Rolle gespielt, sehr beträchtlich aber in der Zahl und stattlich in der Erscheinung sind die ländlichen Adelssitze und die großen und kleinen Bürgerbauten; außerdem entstanden hier die ersten künstlerisch bedeutenden Kirchenbauten des Protestantismus, die Schloßkirchen in Bückeburg und Wolfenbüttel. Sie können erst an späterer Stelle gewürdigt werden. Ihre fürstlichen Bauherren haben aber auch anderen Gebieten rühmliche Proben ihres Kunstsinns gegeben, weshalb wir sie hier an die Spitze stellen.

Die Braunschweiger Herzoge Julius (1568—1589) und Heinrich Julius (1589—1613) nehmen in der im ganzen wenig erfreulichen Reihe der norddeutschen Fürsten dieses Zeitalters eine ehrenvolle Ausnahmestellung ein, vielseitig in ihren Wohlfahrtsbestrebungen, gelehrt, der jüngere der Literaturgeschichte wohlbekannt als Verfasser einer Anzahl von Tragödien und Komödien. Heinrich Julius hat kein Schloß gebaut — seine baulichen Hauptunternehmungen waren die genannte Kirche in Wolfenbüttel und die Universität in Helmstedt. Er hatte in beiden Fällen das Glück, einen der talentvollsten Baumeister der Zeit, Paul Franke, zu seiner Verfügung zu haben. Franke wird auf seinem Grabstein (er starb 1615) als dreier Herzoge zu Braunschweig gewesener Baudirektor genannt. Die Werke seiner letzten Zeit — beglaubigte ältere kennen wir nicht — bekunden ihn als einen den besten oberdeutschen Baukünstlern ebenbürtigen. Theoretische Studien in der Art jener wird er kaum betrieben haben, Italien blieb ihm unbekannt, von der niederländischen Art hat er einiges, doch nicht das für ihn Wesentliche aufgenommen. Das Gebäude der Juliusuniversität in Helmstedt (1592—1597) ist ein rechteckiger Bau mit isolierten Nebengebäuden, die Anlage in charakteristischem Gegensatz gegen die klosterähnlich geschlossene der in denselben Jahren entstandenen anderen Juliusuniversität, der Würzburger; dagegen hat sie in der Grundrißanlage Ähnlichkeit mit der einige Jahrzehnte älteren protestantischen Universität in Altdorf bei Nürnberg. Ist das Gebäude (Abb. 371) nur mäßig groß, so sind es sehr die Einzelmotive und darauf beruht die imponierende Wirkung. Im Innern wird fast das ganze Erdgeschoß vom Auditorium maximum eingenommen. Im Obergeschoß befinden sich kleinere Hörsäle. — Die Herkunft von Frankes Stil aus der Spätgotik, schon am Juleum nicht zu verkennen, tritt noch deutlicher in der Marienkirche zu Wolfenbüttel in die Erscheinung und wird uns in späterem Zusammenhang eingehend beschäftigen.

Ein Kunstfreund von erstaunlicher Tatkraft und distinguiertem Geschmack war der Graf Ernst von Schaumburg († 1622). Als Gönner des Bildhauers Adrian de Vries haben wir ihn schon kennen gelernt (S. 199). Auf einer Reise in Italien und am Hofe Kaiser Rudolfs II. in Prag hatte er sich seine Bildung erworben. Seine Neigung, auch wo er

italisiert, ist ausgesprochen barock. Das Mausoleum bei seinem Schloß in Stadthagen ist ein Zentralbau in ernsten und strengen Formen, in der allgemeinen Idee eine Reminiszenz an Michelangelos Mediceerkapelle; der Entwurf vom Dresdener Hofarchitekten Nosseni. Die prunkvolle Fassade der Schloßkirche in Bückeburg erinnert an brabantische Kirchen. Im Schloß richtete er den Festsaal und die Kapelle neu ein; sie gehören zum Geistreichsten und zugleich Extremsten, was der niederdeutsche Frühbarock geschaffen hat. Das Jagdschloß Baum mit seinen reichen Gartenarchitekturen und Wasserkünsten liegt heute verwüstet da; der Torbau sieht aus wie die Verwirklichung eines Traumes von Wendel Dietterlin (Abb. 398, 399).

Das Schloß der Grafen zur Lippe in Detmold wurde S. 208 besprochen. Das der Grafen von Waldeck in Pyrmont wurde im 18. Jahrhundert gänzlich erneuert.

Keine andere deutsche Landschaft besitzt eine gleiche Menge stattlicher und charaktervoller Sitze des Landadels, wie das Gebiet der mittleren Weser bis zu ihrem Austritt aus der westfälischen Pforte. Sie streben entschlossen heraus aus der Enge der mittelalterlichen Burg, in der in dieser Zeit die Bauten der süddeutschen Standesgenossen befangen blieben. Die um einen regelmäßig viereckigen Hof gelagerte Gruppe ist häufig an einer Seite offen. Wir nennen einige Namen von vielen: die drei Münchhausenschen Herrensitze Bevern, Schwöbber und Wendlinghausen; Barntrup, das Schloß des Drosten Franz von Kerssenbroeck; das Schulenburgsche Schloß Hehlen; die gräflich Lippeschen in Brake und Varenholz; vor allem die Hämelsche Burg der Herren von Klenke. Sie gehören alle der freien, romantischen Richtung an, außerordentlich reich sind sie an individuellen Zügen, köstlich frisch und naiv, während man bei den von der französisch-niederländischen Hochrenaissance abgeleiteten Schlössern des Niederrheins doch immer daran denken muß, daß es in ihrer Art anderswo noch besseres gibt.

Mit den adligen Schlössern wetteifern im Wesergebiet die Städte. In Paderborn und Lemgo sind ansehnliche Rathäuser zu nennen, in Minden stolze Bürgerhäuser. Höxter hat Holzhäuser, die zu den Perlen ihrer Gattung gehören. In Hameln wurde in Stein gebaut, und zwar in einer eigentümlichen Rustika, bei der die Quaderbänder durch teppichartige Musterung herausgehoben sind; das großartige städtische Gesellschaftshaus (»Hochzeitshaus«) von 1610 und unter den vielen stattlichen Privathäusern das sogenannte Rattenfängerhaus von 1602 (Abb. 380) bezeugen eine hochgemute Freude am Bauen, der sehr bald für immer das Genick gebrochen werden sollte. Von welcher Höhe Deutschland durch den Dreißigjährigen Krieg herabgestürzt wurde, wird nirgends so deutlich wie in diesen Gegenden.

Im westfälischen Flachland ist Münster eines der schönsten histori-

schen Städtebilder Deutschlands. Zu dem Vielen und Eindrucksvollen, was der romanische und gotische Stil hier geschaffen hatten, gesellt sich nicht unwürdig die Leistung der Renaissance. Die Wandvertäfelungen im Kapitelsaal des Doms (1544—1552), im Rathaussaal (1587) und im Krameramtshaus (1610) vertreten die jeweilige Stilstufe mustergültig. Das Bürgerhaus wendet sich erst spät, in den 60er Jahren, der Renaissance zu. In den Einzelheiten der Behandlung, Backstein mit Hausteindetails (Abb. 379), verrät sich die Nähe Hollands, aber eine so großzügige Gesamterscheinung wie in den Häuserreihen des Prinzipalmarkts wird man in den holländischen Städten vergeblich suchen. Zum besten, was überhaupt im Typus des nordischen Giebelhauses geschaffen worden ist, gehört das Stadtweinhaus von 1615. Die ländlichen Edelsitze des Münsterlandes sind nach alter Weise Wasserburgen, nur regelmäßiger im Grundriß als die mittelalterlichen, im Schmuck sparsam, durch gute Verhältnisse der Massen und Flächen und ernst-beschauliche Stimmung erfreuend (Abb. 354).

Der Norden Niedersachsens verdankt der Renaissance die drei mächtigen Rathäuser, die der Stolz dieser an Kunstdenkmälern sonst armen Landschaft sind. Das Lüneburger Rathaus ist »das größte Deutschlands« hinsichtlich der bebauten Grundfläche; was darauf steht, ist ein Gemengbau aus allen Zeiten vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert und architektonisch ohne Bedeutung, aber das Innere besitzt eine Ausstattung, die, mit nordischem Maßstab gemessen, nicht geringeres bedeutet, als die Spätrenaissanceräume des Dogenpalastes in Venedig. Das Rathaus in Emden (1576) ist das Werk eines Holländers, von nüchterner Großartigkeit. Das Gegenteil von nüchtern das Rathaus zu Bremen, in der »freien Richtung« das würdige Seitenstück zu dem »strengen« Rathaus von Augsburg. Der Erbauer, seit 1612, war Lüder von Bentheim. Ihm war die Aufgabe gestellt, dem alten gotischen Rathause, einem schlichten Backsteinbau von bedeutenden Abmessungen, eine neue Schauseite anzugliedern. Die Komposition ist nicht (wie sie ein Menschenalter früher geworden wäre) eine malerische Verquickung von Altem und Neuem, sondern aus den gegebenen Grundverhältnissen symmetrisch entwickelt (Abb. 369). Der Akzent liegt auf der Mitte. Vor das Erdgeschoß ist eine von toskanischen Säulen getragene Bogenhalle gelegt (Rundbögen, nicht Korbbögen, wie sie sonst um diese Zeit die beliebteren waren). An der gotischen Oberwand wurden die vorher spitzbogigen Fenster in hohe Rechtecke umgearbeitet und mit Giebeln versehen. Aus der Mitte springt ein herrisches Risalit mit mächtigem Giebel vor. Zwei kleinere Giebel begleiten ihn rückspringend mit prachtvoller perspektivischer Schiebung. Die gotischen Giebel der Schmalseiten wurden, da sie eine falsche Konkurrenz ergeben hätten, abgetragen und durch ein hohes Walmdach wurde ein ruhiger Hintergrund geschaffen. Von ungewöhnlicher Meisterschaft sind die Verhältnisse. In dem also

bestimmten festen Rahmen bewegt sich dann eine unglaubliche Fülle schmückender Einzelheiten, ausgelassen phantastisch in der Erfindung, aber an Feinheit der Ausbildung in diesen Gegenden unerreicht. Dem niedersächsischen Barock, wie ihn Lüder von Bentheim und Paul Franke vertreten, ist eine Wucht und Würde eigen, in der er, bei sonst ganz anderer Stimmung, von den besten der oberdeutschen Italisten nicht übertroffen wurde.

Der Spärlichkeit norddeutscher Monumentalbauten steht eine Fülle bürgerlicher Wohnbauten von großer Stattlichkeit gegenüber.

Das bürgerliche Wohnhaus Norddeutschlands ist der unmittelbare Abkömmling des gotischen; Grundriß und Aufbau blieben unverändert. Die Renaissance erstreckte ihren Anspruch nicht weiter als auf das schmückende Beiwerk. Gotisch ist auch der formbestimmende Einfluß des Materials. Die beiden Hauptgattungen sind nach wie vor der Holzbau und der Backsteinbau.

Der Holzbau erreicht im Zeitalter der Renaissance seine höchste Blüte. Aber in seiner Konstruktion wie in seiner Komposition war alles schon durch die Gotik festgelegt. Erst in der Spätzeit lockern sich ein wenig die strengen alten Gewohnheiten. Selbst die Schmuckformen sind sehr freie, materialgemäße Umsetzungen der aus der Renaissance gewonnenen Anregungen, sie wirken »wie ein neuer Zierbesatz auf altem Prachtgewand«. Das früheste datierte Beispiel für Aufnahme von Renaissanceformen gibt das sogenannte Brusttuch in Goslar von 1526. Bald aber nehmen die Einzelmotive durch Anpassung an den holzgemäßen Flächenstil einen sehr eigenartigen Charakter an, der erst von etwa 1580 ab unter erneuter Einwirkung der Steinformen seine Selbständigkeit allmählich einbüßt. Hinsichtlich der Komposition geht nun aber die Entwicklung dahin, die zwischen den Strukturgliedern liegenden, bisher in Backstein oder bemörteltem Bruchstein ausgeführten Füllungen durch ornamentierte Holzplatten immer mehr dem Auge zu entziehen, so daß wir schließlich einen reinen Holzbau zu sehen glauben, während doch durch diese Scheinkonsequenz die konstruktive Klarheit verloren geht. Das klassische Land des Fachwerkbaus ist, wie schon früher, der Harz mit seinem nördlichen und westlichen Vorland: Goslar, Wernigerode, Quedlinburg, Halberstadt, Braunschweig, Hildesheim; in ihnen stehen Fachwerkhäuser des 16. Jahrhunderts noch heute in dichter Menge; vereinzelte schöne Beispiele finden sich in Höxter, Hannover, Osnabrück. Das mit Recht berühmte Knochenhauer-Amthaus in Hildesheim (1529) ist in seiner Gesamterscheinung noch ganz gotisch und von einer im Holzbau nicht wieder erreichten Monumentalität. Das genau 50 Jahre jüngere Kromschrödersche Haus in Osnabrück veranschaulicht die inzwischen eingetretene Wandlung; es sind hier nicht nur die Schwellen und Brüstungen, sondern auch die Ständer durchaus

mit Ornament bedeckt. Ebenso an einem Hause in Hannover. Der auf biderbe Tüchtigkeit und strenge Regelhaftigkeit gestellten Zimmermannskunst ließ das Prunken nicht gut. Die Entartung war nicht mehr aufzuhalten. Entweder führte sie zu einem falschen Wetteifer mit dem Stil der Steinmetzen, wie an dem Hause des Ratsyndikus in Hildesheim von 1608 oder zu einer die konstruktive Grundlage ignorierenden Hypertrophie des Ornamentalen, wie an dem allbekannten Salzhaus am Römerberg in Frankfurt a. M. Von etwa 1620 ab gilt das Fachwerkhaus nicht mehr für vornehm; z. B. in Hameln und Hannover verschwindet es ganz, in Braunschweig verbleibt nur das oberste Geschoß dem Fachwerk, während das mittlere wie das untere sich als Steinbau präsentieren.

Eine parallele Entwicklung machen die Backsteinfassaden durch. Es gibt ihrer in Lüneburg (Abb. 381) und Lübeck sehr ernste und würdige, die von ihren gotischen Vorfahren sich nur dadurch unterscheiden, daß die wagerechten Teilungslinien das Übergewicht erhalten und die Blenden die Form eines flachen Stichbogens annehmen. Eine Bresche in das überlieferte System legte erst die Dekoration mit Reliefplatten in Terrakotta. Der streng organische Grundzug des nordisch-mittelalterlichen Backsteinbaus war damit aufgegeben. Nicht minder zersetzend wirkte die von den Niederlanden her propagierte Einmischung von Hausteindetails. Ein Beispiel taktvoller Mäßigung gibt das Krameramtshaus in Münster i. W. (Abb. 379). Aber auch hier ließ mit der Wendung zum Frühbarock der dekorative Überschwang sich nicht bändigen. Überaus prächtig und großartig ist mehreres dieser Art in Bremen (Stadtwage, Kornhaus, Essighaus, Krameramtshaus) (Abb. 381 c). In Hamburg hat der große Brand von 1842 das meiste zerstört.

Begeben wir uns nun in das weite norddeutsche Flachland zwischen Elbe und Ostsee, so finden wir den Schwung, den die große Zeit der Kolonisation hier dem Bauwesen gegeben hatte, gar sehr ermattet. Der Ordensstaat war zertrümmert, die Hansa im Verfall. Eine Zeitlang hatten sich zum Ersatz die Territorialfürsten noch baulustig gezeigt. Im letzten Drittel des Jahrhunderts erlahmten auch sie. Es wurde nur zu deutlich, daß der Herzschlag des nationalen Lebens zu schwach geworden war, um das Blut bis in diese Randgebiete vorzutreiben. Sie suchten jetzt die Anregung, deren ihr gealtertes Kunstwesen sehr bedurfte, in Holland. Man kann sagen, daß damals alle baltischen Küsten, die dänisch-schwedischen ebensosehr wie die deutschen, in der Kunst eine holländische Kolonie waren; eine Kolonie allerdings, in der unter dem Alluvium noch viel Bodenständiges lebendig blieb und in mancher Hinsicht das fremde Vorbild überwuchs. Die Ostseerenaissance, wie man sie kurz

nennen darf, fand auf der deutschen Seite ihre glänzendste Darstellung in Danzig. Während Lübeck, der alte Vorort des Ostseehandels, durch den Einbruch der holländischen und englischen Konkurrenz beiseite geschoben wurde, erlebte Danzig durch Ausnutzung seiner Doppelstellung zum polnischen Hinterlande und zur See eine Zeit hoher Blüte, die alsbald auch im Bauwesen einen kraftvollen Ausdruck fand. Hatte im ausgehenden Mittelalter die Stadt in mächtigen Kirchenbauten ihre Ehre gesucht, so wurden im letzten Drittel des 16. und im ersten des 17. Jahrhunderts die Bürgerhäuser in allen Hauptstraßen neu gebaut und durch glanzvollen Aufwand der öffentlichen Gebäude der Reichtum und die Macht der Republik, die sich gern das Venedig des Nordens nannte, zur Schau getragen. Danzig ist wie keine andere deutsche Stadt des Nordens, im Süden kann nur Augsburg sich vergleichen, eine Stadt der Renaissance, einzigartig nicht so sehr durch den Wert der einzelnen Bauten, als durch die einheitliche Erscheinung der ganzen Straßenbilder. Der neue Stil fand frühzeitig Zugang, wenn auch zunächst nur in der inneren Ausstattung: von 1516 ist der von einem Augsburger hergestellte (später entstellte) Hochaltar der Marienkirche, von 1531 die Wandverkleidung des Artushofs, diese mit belgisch-niederrheinischen Anklängen. Die Außenarchitektur zögerte noch lange; das früheste Datum, 1549, findet sich am Giebel der Elisabethkirche. Von 1560 und 1563 sind zwei mit Pilastern gegliederte Hausfassaden in der Langgasse, 1561 erhielt der Rathausturm seinen graziösen Helm, von dessen Bedeutung wir schon gesprochen haben (S. 220). Die ersten Anregungen scheinen aus dem Binnenlande, Schlesien und Obersachsen gekommen zu sein. Von dem Stadtbaumeister Hans Kramer, der 1570 das stattliche Haus Lilie (»Englischer Hof«) errichtete, wissen wir, daß er vorher in Dresden tätig war. Seit den 80er Jahren kamen zahlreiche niederländische Emigranten, darunter auch Künstler und Handwerker, an die Ostsee. In Danzig eröffnete ihre Reihe Wilhelm van dem Blocke, der 1586 das Hohe Tor in Erinnerung an Sammichelis Festungsbauten in Verona umbaute. Damit beginnt ein allgemeiner Aufschwung der Danziger Baukunst. 1587 folgte das Altstädtische Rathaus, ein Backsteinbau mit Werksteingliedern nach holländischer Art. 1594—1612 war Anton von Obbergen aus Mecheln Stadtbaumeister. Sein Hauptwerk ist das Zeughaus. Mehr der italienischen Hochrenaissance schließt sich Abraham van dem Blockes Torbau im Abschluß der Langgasse an. Aus der großen Menge von Privatbauten kann hier nichts einzelnes genannt werden. Am meisten dem norddeutschen Frühbarock nähert sich das von einem Rostocker Meister erbaute Haus des großen Reeders Johann Speimann (bekannter unter dem Namen des späteren Besitzers Steffen). — Die holländisch-baltische Architektur unterscheidet sich von der mittel- und oberdeutschen im allgemeinen durch geringere Energie der Massen-

gliederung, eine auf die Mauerfläche sich zurückziehende Dekoration. Darin verrät sich die alte Gewöhnung des Backsteinstils, der er treu blieb, auch als er jetzt seine Fassaden mit Hausteingliedern durchsetzte oder ganz mit Haustein verkleidete. Auch wiederholt ja die auf die farbige Flächenwirkung ausgehende Mischung der Baustoffe nur, was in der Gotik dieser Gegenden der Backstein für sich allein durch den Wechsel verschiedenfarbiger Schichten einst erreicht hatte. Die Grundrisse der Danziger Häuser sind ausnehmend tief, die Fronten schmal und hoch, meist nur drei Fensterachsen breit; die Giebel spielen eine geringere Rolle als im übrigen Deutschland; besonders charakteristisch sind die auch in anderen Ostseestädten vorkommenden Beischläge, das sind vorgebaute Terrassen mit Freitreppe (Abb. 381 b). — Trotz des starken holländischen Einschlages ist Danzig nicht eine Wiederholung der holländischen Stadt. Die alles Holländische übertreffende Großzügigkeit verdankte Danzig sich selbst. Das stolze Stadtbild ist die letzte Selbstdarstellung des deutschen Bürgertums, bevor seine Kraft gebrochen wurde. Ist auch Danzig vom Dreißigjährigen Krieg nicht unmittelbar berührt worden, seinen allgemeinen Folgen hat es sich nicht entziehen können.

Die Innendekoration.

Der Südländer aller Stände bringt einen großen Teil seines Tages auf dem Platz, auf der Straße oder sonstwie in freier Luft zu, der Nordländer ist verurteilt, den Schutz seines Hauses aufzusuchen. Noch mehr als die Denkmäler selbst (in ihrem heutigen Zustande) lassen die schriftlichen Zeugnisse keinen Zweifel darüber zu, daß in dem künstlerischen Programm der deutschen Renaissance die innere Einrichtung eine sehr große Rolle gespielt hat. Kein Zweifel auch, daß dabei die durch die Spätgotik aufgestellten Richtlinien maßgebend blieben.

Die Fortschritte in der inneren Einteilung des Bürgerhauses gegenüber dem Mittelalter erscheinen uns heute recht bescheiden. Beträchtlicher sind sie in den Schloßbauten. Eine wichtige Vorfrage war, wie die vertikalen Verbindungen der Geschosse, die horizontalen der Zimmerfluchten hergestellt werden. Die längste Zeit über waren im 16. Jahrhundert hierfür die Wendeltreppen, Hofgalerien und hängenden Laufgänge das Mittel, ein System, das trotz seiner Unvollkommenheit schwer zu erschüttern war wegen des Wohlgefallens der daraus sich ergebenden Motive für die Gliederung des äußeren Aufbaus. Es bedeutete eine wahre Umwälzung, als seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts eine andere Form der Kommunikation langsam in Aufnahme kam: die geradläufigen Binnentreppen und die innere Verbindung durch Korridore. (Vereinzelte Beispiele noch aus dem 16. Jahrhundert das niederrheinische Schloß Horst,

hier unter westlichem Einfluß, und das Schloß zu Baden-Baden; konsequent durchgeführt zuerst in der Residenz zu München.) Norddeutscher Brauch sind die in eine Ecke der Diele gestellten freischwebenden Wendeltreppen aus Holz mit prächtig geschnitztem Geländer (Abb. 420).

Was die einzelnen Räume betrifft, so war man von einer Herrschaft über dem Raum im Sinne freier Schönheit der Verhältnisse weit entfernt, praktische Rücksichten verschiedenster Art behielten das Übergewicht. Das Festleben der Zeit mit seinem weitläufigen Schaugepräge erforderte in Schlössern und Rathäusern sehr große Säle. Ihre Raumverhältnisse sind durchaus andere als in der italienischen Renaissance: bei sehr beträchtlicher Längenausdehnung sind Breite und Höhe gering (z. B. in Heiligenberg 33 m lang, 10 m breit, 6,5 m hoch, in Weikersheim 38 m lang, 12 m breit, 9 m hoch und im Stuttgarter Lusthaus, wo die Verhältnisse frei gewählt werden konnten, 66 : 20 : 14).

Ganze Innendekorationen in gleichmäßig guter Erhaltung aller Teile sind verhältnismäßig selten anzutreffen. Sie machen immer einen bedeutenden Eindruck, auch wo die Einzelheiten anfechtbar sind. Von mehreren der von den Zeitgenossen besonders gepriesenen Inneneinrichtungen, wie z. B. denen des Heidelberger Schlosses, ist keine Spur auf uns gekommen. Einzigartig ist die Folge der allerdings nicht der deutschen Renaissance zuzurechnenden Zimmer in der Münchener Residenz aus der maximilianischen Zeit. Aus der Reihe der großen Festsäle heben wir hervor: in München den später als Antiquarium eingerichteten Saal der Residenz, in Augsburg den goldenen Saal des Rathauses, die Schlösser Weikersheim, Urach, Ambras bei Innsbruck, in Lübeck die Kriegsstube, mehreres im Rathaus von Lüneburg, in Danzig den Artushof und die Sommerratsstube.

Die Form der Decke war bei den großen Sälen anfänglich die aus der Spätgotik übernommene flache Tonne, meist in Holz ausgeführt, später der horizontale Plafond. Bei den ersteren ist die Dekoration aufgemalt (Lüneburg, Stuttgart, Dresden), bei den letzten stehen sich zwei scharf gesonderte Systeme gegenüber: die Kassettierung in Holz und die Bekleidung in Stuck. Die Kassettendecke erweckt den Schein einer Durchkreuzung und Verschränkung der Deckbalken (in Wahrheit ist sie eine an den Deckbalken aufgehängte Dekoration). Vielleicht das schönste Beispiel einer einfach quadratischen Teilung findet sich im Schloß zu Jever in Ostfriesland (1566). Der zunehmend barocken Geschmacksrichtung entsprechen mehr die komplizierten Muster aus ungleichen Elementen: polygonale, kreuz- und sternförmige, auch wohl mit Kreisteilen durchsetzte Felder, das Ornament in reichem Schnitzwerk oder Intarsia, dazu Rosetten und Hängezapfen, meist auch noch bemalt und vergoldet; zum Schluß (z. B. im Rathaus in Augsburg) Aussonderung größerer Felder für eingelegte Gemälde. Gut erhaltene Beispiele in großer Menge

und Mannigfaltigkeit; auch in kleineren Räumen. (Abb. 411—414). — Die Stuckierung kam aus Italien, indirekt aus der Antike. Ursprünglich ein Attribut des Steingewölbes, wurde sie in Deutschland früh auf die Flachdecke übertragen. Die ältesten mit Stuckornamenten überzogenen Gewölbe hat das Schloß Stern bei Prag und die Residenz in Landshut (1537), in beiden Fällen von Italienern ausgeführt. Von deutschen Dekorateuren zum erstenmal nachgeahmt in Ottheinrichs Schloß zu Neuburg (1545). Eine zweite, bald auch reichlicher fließende Strömung nahm den Umweg über die Niederlande. 1555 arbeitete ein Stukkator Melchior von Griemont im gläsernen Saalbau in Heidelberg. Im Schloß zu Güstrow in Mecklenburg (1558—1570) sind in vielen kleinen Figuren Szenen aus dem Land- und Jägerleben, auch Seestücke ausgeführt, anscheinend von Niederländern. 1588 fertigte Hans Windrauch die schönen Stukkaturen im Schloß zu Königsberg. Sein Schüler Gerhard Schmidt aus Braunschweig verzog nach Süddeutschland, wo er in der Kapelle und dem Saal von Weikersheim umfängliche Arbeiten ausführte. Später lieferte er für Heinrich Schickhardt die lange Reihe biblischer Erzählungen, die in der Kirche von Freudenstadt die Brüstungen der Emporen schmücken. Die von Wilhelm Vernukken aus Kalkar geleitete Dekoration der Schloßkapelle in Schmalkalden wirkt durch einen diskreten Zusatz von Farbe und Vergoldung besonders reizvoll (Abb. 403). Weitere Beispiele in den Schlössern von Baden-Baden, Aschaffenburg und Breuberg im Odenwald und in Patrizierhäusern von Nürnberg und Rothenburg. Sie geben sich sofort als deutsche Arbeiten zu erkennen, wenn man sie mit den berühmten Bibliothekzimmern im Fuggerhaus in Augsburg (irrig »Badezimmer«) von der Hand des Florentiners Ponzano vergleicht. Dem italienischen Geschmack nähern sich auch die Stukkaturen in den Zimmern der Münchener Residenz, vielfach mit Einstreuung kleiner Gemälde. — Durch ihren hellen Farbenton, oft auch völlige Farblosigkeit, verleihen die Stuckdecken dem Raum eine wesentlich andere Stimmung als die dunkeln, farbenschweren Holzdecken.

In so beträchtlicher Zahl Decken sich erhalten haben, so selten sind intakte Wanddekorationen. Von vornherein erschwerten die, oft auch noch unregelmäßig verteilten, Einschnitte der Fenster und Türen eine symmetrische Flächenaufteilung. Um so eher konnte hier die Neigung des Stils zu frei verteilten Kontrasten sich ausleben. Eine willkommene Gelegenheit zur Gewinnung starker Akzente boten vor allem die Türen und die Kamine. Die Türen weisen die mannigfaltigste Abstufung auf. In den Wohnräumen begnügt man sich damit, den Rahmen in seiner einfachen konstruktiven Form zu belassen und nur den Flügel mit Beschlägen und Flachschnitzwerk zu schmücken. In den Repräsentationsräumen aber wird um den Rahmen herum ein Gestell aufgebaut, das sich den Steinformen der Außentüren nähert: Pilaster, Säulen, Gesimse,

Giebel usw. Je mehr die barocken Neigungen vordringen, um so ausschweifender wird die umrahmende Dekoration aufgebauscht. Die Seestädte des Nordens zumal exzellieren darin; bekannteste Beispiele die Kriegsstube des Lübecker, die Güldenkammer des Bremer Rathauses. Im Saal des Schlosses zu Bückeburg hat sich um die kleine Türöffnung eine ungeheure Wolke von Ornament zusammengeballt, aus deren goldschimmerndem Wogenschlag die Gestalten von Mars, Venus, Satyrn und Amoretten weißleuchtend auftauchen (Abb. 399). — Der Kamin macht eine ähnliche Entwicklung durch: aus anfänglich mäßigen Dimensionen schwillt er zu ganz gewaltigen an, wobei die Stucktechnik zu Hilfe kommt, während die frühere Zeit auf feine Meißelarbeit Gewicht legte (schöne Beispiele u. a. in den Schlössern der Wesergegend).— Gegenüber so stürmischen, plastischen Augeneindrücken war es richtig, die Wandflächen ganz einfach zu lassen. Eine Wandmalerei höherer Art gab es ja in Deutschland nicht. Der im Augsburger Rathaussaal gemachte Versuch ist nicht sehr gut ausgefallen.

Aber nicht in den großen Paradesälen haben wir das Eigentümlichste und Wertvollste der deutschen Renaissance zu suchen, sondern in der auf kleinere Räume, Amtsstuben und Wohngemächer, angewendeten Holzvertäfelung (Abb. 414—416). In ihr setzt sich ein in der Spätgotik aufgekommener Brauch fort. Sie schützt vor Winterkälte und wirkt auch auf das Auge »warm«. Nicht immer muß die Wand bis zur Decke hinauf vertäfelt sein, oft bleibt das oberste Drittel frei und wird mit Teppichen oder gerahmten Ölgemälden behängt, oft auch nur weiß getüncht. Mit dem Tafelwerk sind fest eingefugte Sitzbänke, Wandschränke und Buffets verbunden. Die Wandverkleidung baut sich dreiteilig auf: Sockel, Hauptgeschoß und Attika. Die senkrechte Teilung erfolgt durch flache, meist gepaarte Pilaster. In der ersten Periode werden starke Ausladungen vermieden und bleibt der Rhythmus einfach und klar. Die Prunklust der Spätzeit verlangt mehr. Die Formen werden der Großarchitektur angeähnelt, bombastisch gehäuft, durch Vor- und Rücksprünge in unruhige Tiefenbewegung gebracht (Abb. 417). »Es entstand eine ähnliche Scheu vor der leeren Fläche wie zur Zeit der Spätgotik, aber mit dem sehr bemerkenswerten Unterschiede, daß sich bei dieser selbst in der stärksten Auflösung die innere Funktion der Einzelform und ihr Zusammenhang mit dem Ganzen nie verleugnete, während das Renaissancedetail wie aufgeklebt aussieht und ganze Teile abgelöst werden könnten ohne die Nachbarschaft in Mitleidenschaft zu ziehen.« Im gleichen Sinne verändert sich die Rolle der Farbe. In der Frühzeit verbreitet die Monochromie Ruhe um sich, später kombinierte man helle und dunkle Holzarten, zog Vergoldung und Einlagen von Ebenholz hinzu, belebte die Flächen durch Intarsien, fügte sogar kleine Alabasterreliefs ein. Immerhin ein höchst vornehmer Gesamteindruck, auch wo er für unseren

Geschmack zu schwülstig ist, und die Sauberkeit der Arbeit wundervoll. —

Wie vieles auch untergegangen sein mag, namentlich von den schlichteren Wandverkleidungen in den Bürgerhäusern, so ist die Summe des Erhaltenen noch immer imponierend groß. Manches ist in unsere Museen übergegangen, vieles noch am Ort. Wir können selbstverständlich nur wenige Beispiele herausheben. — Die frühesten Wandtäfelungen im Renaissancecharakter finden sich im Artushof in Danzig 1531, im Hirschvogelsaal in Nürnberg 1534, im Kapitelsaal zu Münster 1544. Das Zimmer im Frauenhaus des Straßburger Münsters, obgleich mit dem Datum 1584, bewahrt noch den der Frühzeit eigenen flächenhaften Charakter. Auch die berühmten Täfelungen im Schloß Velthurns bei Brixen sind noch maßvoll. Eine unübertroffene Leistung des reichen architektonischen Stils (1572—1583), noch nicht barock zu nennen, ist das Fredenhagensche Zimmer in Lübeck von Meister Hans Dreger. Dagegen schwelgt schon in allen barocken Effekten die Kriegsstube im dortigen Rathaus von Tönnies Evers d. J. (1584—1608). Ein Höchstes nach der virtuosenhaften Seite sind die Schnitzereien Alberts von Soest im Lüneburger Rathaus (1564—1584). Eine Mischung von gravitätischer Hochrenaissance mit ausschweifend barockem Detail zeigt die Güldenkammer im Rathaus zu Bremen von 1616.

Um die knappen Hinweise dieses Abschnitts lebendig zu machen, wäre eine größere Zahl von Abbildungen nötig, als im verfügbaren Raum gegeben werden kann. Einen Begriff davon wird man doch gewonnen haben, mit wieviel Aufwand und technischem Können der dekorative Trieb dieses sinnenfrohen Zeitalters sich ausgelebt hat.

Der Kirchenbau.

Bei der Wiederbelebung der Baukunst seit 1530 war eine große Lücke zurückgeblieben: ihr fehlte der Kirchenbau. Seit 1580 begann sich dieselbe langsam auszufüllen. Die allgemeine Bedeutung des Vorgangs bedarf keiner Erläuterung; die spezielle für die Baukunst als Kunst liegt in der Wiedergewinnung des idealen Gesichtspunktes in der Raumgestaltung. Hätte es sich nur um die praktischen Bedürfnisse der Gemeinden gehandelt, so wäre dafür durch die vom Mittelalter her in Stadt und Land im Überfluß vorhandenen Kultgebäude noch immer hinlänglich gesorgt gewesen: allein es wollten die nach der Erschütterung durch die Reformation wieder erstarkenden kirchlichen Organisationen nicht länger darauf verzichten, durch den Mund der Kunst in der Sprache der Zeit zu den Gläubigen zu reden. Das Bedürfnis danach erwachte

bei beiden Religionsparteien gleichzeitig. Aber naturgemäß nehmen katholischer und protestantischer Kirchenbau eine verschiedene Gestalt an.

Will man von einem evangelischen Prinzip im Kirchenbau sprechen, so kann dasselbe nur aus der Lehre vom allgemeinen Priesterstande abgeleitet werden. Doch nur im Kalvinismus wurden aus dem Zurücktreten des Altardienstes vor der Predigt die klaren Konsequenzen gezogen. Sie führten bei kirchlichen Neubauten zu Versuchen mit dem Zentralbau. Zuerst in den Niederlanden gewannen sie bestimmte Gestalt. (Ein interessantes Beispiel auf deutschem Boden die Kirche der wallonischen Emigranten in Hanau.) Der Gottesdienst der Lutheraner trennte sich nur langsam von den katholischen Formen, zumal dem Altardienst ein breiter Raum neben der Predigt verblieb. Eine spezifisch protestantische (übrigens schon dem späten Mittelalter bekannte) Forderung sind nur die Emporen. Sie sind das Mittel, eine größere Menge von Zuhörern in der Nähe der Kanzel zusammenzudrängen. Dazu aber bedurfte es an sich noch keiner Neubauten: in den meisten Fällen begnügte man sich, und hat sich bis heute begnügt, in die mittelalterlichen Kirchen hölzerne Emporen einzuschieben. Die ersten protestantischen Neubauten sind unter den fürstlichen Schloßkirchen zu suchen. Anfänglich sind es noch nicht selbständige Gebäude, es wurde nur aus einem Flügel des Schlosses ein Raum für den Gottesdienst ausgesondert. Also zunächst nur in der inneren Einrichtung traten die veränderten Anforderungen in die Erscheinung.

1544 eingeweiht die Schloßkirche in Torgau; einfaches Rechteck, die Kanzel in der Mitte der Nordseite, der Altar am westlichen Ende, ringsum Emporen. Ähnlich in Augustusburg 1568, in Stettin 1570, in Eutin 1575. Ein zweiter Typus im Schloß zu Stuttgart 1553: Altar und Kanzel nahe beieinander in der Mitte der einen Langseite, an der anderen die Emporen; dies der Anfang zu der sogenannten Querkirche, die bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht selten wiederholt wurde. Ein dritter Typus auf Wilhelmsburg bei Schmalkalden (1590), wo die Emporen die Schlußseite frei lassen, an dieser aber Altar, Kanzel und Orgel übereinander aufgebaut sind, auch dies eine in protestantischen Kirchen später noch oft begegnende Anordnung (Abb. 403).

Den ersten Schritt vorwärts von der lose eingebauten Empore zu der dem struktiven Organismus eingegliederten machte die Kapelle der Augustusburg (1573); den Pfeilern und Bögen ist nach dem Muster der altrömischen Theater horizontales Gebälk mit toskanischen Halbsäulen vorgelegt; über dem Mittelschiff ein Tonnengewölbe (Abb. 402). Löst man diese antiken Bestandteile ab, so bleibt als struktives System eine Hallenkirche. Noch deutlicher ist dies in der (noch von der protestantischen Linie der Pfälzer erbauten) Hofkirche zu Neuburg an der Donau (1607), wo nur ein Emporengeschoß die Seitenschiffe teilt und

die Pilaster bis zum Gewölbekämpfer hinaufgeführt sind. Es braucht nicht zu überraschen, daß die Jesuiten (die ja den Wettbewerb mit den protestantischen Prädikanten aufnahmen) zuweilen dieselben Bautypen haben: ihre Kirche in Düsseldorf ist eine genaue Wiederholung der Neuburger, die Universitätskirche in Würzburg (1583) gleicht der von Augustusburg, nur daß sie noch ein drittes Geschoß hat (Abb. 405). In beiden Fällen ist das Detail von klassizistisch geschulten Niederländern korrekt vorgezeichnet, die Ausführung aber schwerfällig und unschmackhaft.

Das erste und eigentlich einzige künstlerisch groß gedachte Kirchengebäude des Protestantismus ist Paul Frankes Marienkirche in Wolfenbüttel, begonnen 1608. Sie hätte der Anfang einer bedeutenden Entwicklung werden können, wäre nicht bald der große Krieg dazwischen getreten. Frankes Ziel war die Synthese von Gotik und Renaissance. Das geistreich und eigentümlich behandelte Detail — für das Knorpelwerk in der Außendekoration sind Frankes Nachfolger verantwortlich — ist dabei nicht die Hauptsache, Frankes Absicht ging tiefer, ging auf Verschmelzung des gotischen mit dem renaissancemäßigen Raumgefühl. Doch nicht an die Spätgotik schloß er sich an. Die dreischiffige Halle mit ihren weit gespannten Jochen und ihrer maßvollen Höhenentwicklung (Abb. 401) hat etwas ruhevoll Majestätisches an sich, das an niederdeutsche Hallenkirchen des 13. Jahrhunderts, etwa die Stiftskirche in Herford und den Dom von Minden, erinnert. Die Gewölbe sind nicht mit einem Netz übersponnen, wie so oft noch im 16. Jahrhundert, sondern durch einfache Kreuzrippen gegliedert. Auch die für die Außenansicht maßgebenden Quergiebel an der Langseite gehören mehr der frühen als der späten Gotik an. Der Turm in seiner ursprünglichen Gestalt ist unter allen von der Renaissance versuchten Umdeutungen des gotischen Helms die bestgeglückte.

Wiedererweckung der Gotik war seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bis in Bildhauerkunst, bis ins Kunstgewerbe hinein eine oft zu vernehmende Gefühlsregung. Für den sich aufrichtenden protestantischen Kirchenbau Norddeutschlands war sie geradezu die Losung. Wir nennen als weitere Beispiele die Schloßkirchen in Königsberg i. Pr. (Umbau 1602) und Bückeburg (1613). Die erste ist zweischiffig mit Sterngewölben auf schlanken Granitsäulen, die zweite eine dreischiffige Halle mit Kreuzgewölben auf gewaltigen korinthischen Säulen, aber trotz dieser im Eindruck ganz gotisch, wie auch die Langseiten außen mit Strebepfeilern und hohen, schlanken, zwar rundbogig geschlossenen, doch mit Maßwerk ausgestellten Fenstern gegliedert sind; aus einer anderen Tonart, ein südniederländisch barocker Prunkbau, die Fassade. — Die wenigen und wenig bedeutenden protestantischen Kirchen Oberdeutschlands nehmen eine schwankende Haltung ein, mit deren Analyse wir uns nicht aufhalten wollen (Stadtkirche in Freudenstadt 1601, desgleichen in

Göppingen 1617, Kreuzkirche in Augsburg 1561 und 1653, Dreifaltigkeit in Regensburg 1627).

Der katholische Kirchenbau verdankte seinen in den 80er Jahren beginnenden Aufstieg ganz und gar dem Jesuitenorden. Er verfügte über konzentriertere Mittel als der territorial zersplitterte der Protestanten und er hatte den stärkeren Willen. Aber einen »Jesuitenstil« hat es trotzdem nicht gegeben. Der Orden gestattete es sich nicht, für eine bestimmte Kunstform Partei zu ergreifen, ihm war die Kunst nur Mittel zum Zweck, und es stellt seiner politischen und pädagogischen Einsicht ein glänzendes Zeugnis aus, wie er dies Mittel nach den wechselnden Umständen zu variieren verstand. Er machte die Wahrnehmung, deren Richtigkeit wir heute aus vielen Zeichen bestätigen können, daß die Deutschen auch in dieser vorgerückten Zeit ein eigentümliches Gefühlsverhältnis zum gotischen Stil bewahrt hatten: derselbe galt ihnen noch immer als der eigentlich sakrale Stil. So erklärt sich die beim ersten Anblick ganz überraschende Tatsache, daß die Jesuiten, die gekommen waren, die Deutschen zum Gehorsam unter Rom zurückzuführen, ihre Kirchenbauten zunächst nicht im Stile Roms ausführten, sondern auf den seit mehr als einem halben Jahrhundert nicht mehr angewendeten, aber der Bevölkerung als Repräsentant der alten Kirche vertrauten Stil des späten Mittelalters zurückgriffen. Dies war ihr Verhalten, wie in den Niederlanden, so in Westdeutschland. Nur Baiern fanden sie schon reif zum Anschluß an den römischen Bautypus.

Die erste große gotische Jesuitenkirche erstand in Molsheim im Elsaß, an welchem Orte der aus Straßburg gewichene Bischof, ein österreichischer Erzherzog, als Gegenspielerin gegen die von den Protestanten in seiner abtrünnigen Metropole errichtete hohe Schule eine Jesuitenschule errichtet hatte. Die Molsheimer Kirche, in merkwürdig energischer Bauführung 1617 begonnen und 1619 zu Ende geführt, ist eine mächtige Gewölbebasilika mit Emporen über den Seitenschiffen, in den Konstruktionsformen rein gotisch, nur in wenigen Schmuckformen und in gewissen Imponderabilien der Raumstimmung die nachgotische Entstehungszeit verratend. Noch war die Molsheimer Kirche nicht beendet, als ihr Baumeister, Christian Wamser, nach Köln geschickt wurde, wo mit Unterstützung des Herzogs Maximilian von Baiern, des Hauptes der katholischen Liga, die Jesuiten einen zweiten, mit dem Molsheimer fast identischen großen Kirchenbau ausführten (Abb. 400). Mit den spätgotischen Bauformen verbindet sich die reiche barocke Ausstattung zu einem vollkommenen Einklang. Die Mischung der stilistischen Elemente ist dieselbe, wie in der Kirche zu Wolfenbüttel, der Stimmungsgehalt aber ein durchaus verschiedener: in jener herrschte eine weihevolle,

etwas kühle Ruhe und Klarheit, in dieser ein heißer Atem. — Die gotisierende Richtung blieb in den westdeutschen Jesuitenkirchen maßgebend bis ans Ende des 17. Jahrhunderts: Luxemburg, Coblenz, Bonn, Coesfeld, Paderborn.

Eine zweite Gruppe posthum gotischer Kirchenbauten finden wir am Main, in der Diözese Würzburg. Sie rühren nicht unmittelbar von den Jesuiten her, wohl aber von einem eifrigen Streitgenossen derselben, dem großen Protestantenverfolger Bischof Julius von Würzburg. In seiner langen Regierung (1573—1619) hat er eine Unzahl von Landkirchen, es werden mehrere Dutzend sein, instandgesetzt, vergrößert, eine kleinere Zahl neugebaut, und immer in denselben eigentümlich schlaffen, leblosen, auch technisch nachlässigen, gelegentlich mit barocken Elementen vermischten gotischen Formen, die den »Juliusstil« zu einer so unerfreulichen Erscheinung machen. Ohne Zweifel war Julius hierbei nicht von einer künstlerischen Vorliebe, sondern allein von der Absicht geleitet, durch dieses Mittel das Volk an die alte Kirche zurückzugewöhnen. Wo er sich an die höher gebildeten Kreise wendete, da baute er ganz anders, römisch, wie die Kirchen seiner großen Würzburger Gründungen, der Universität und des Spitals es erweisen (Abb. 405).

Die zweite der beiden in der Architektur des Ordens Jesu sich auswirkenden Richtungen wurde zuerst in Baiern sichtbar. Am herzoglichen Hof war der Italismus längst durchgedrungen. Hier hatte der Orden keinen Grund, seine ihn naturgemäß auf Rom hinweisenden künstlerischen Neigungen hinter Erwägungen anderer Art zurückzustellen. An der Spitze seiner Kirchenbauten in Baiern steht, der Zeit wie dem Range nach, die Michaelskirche in München. Das Jahr ihrer Gründung — 1583 — fällt nicht bloß zufällig mit einem Wendepunkt der deutschen Geschichte zusammen. Die katholische Partei, die um 1560 nur über ein Zehntel von Deutschland noch gebot, war erwacht, hatte ihre Kräfte gesammelt, ging zum Angriff über. 1581 erfolgte die Loslösung der Niederlande von Spanien, 1582 erfocht im Kampf um das Erzbistum Köln die Gegenreformation nach den Vorhutgefechten der 70er Jahre ihren ersten großen Sieg. Der eifrigste Kämpfer unter den deutschen Fürsten war Herzog Wilhelm von Baiern. Wie auf der kolossalen Gruppe an der Fassade der Michaelskirche der Erzengel den Teufel niederzwingt, so wollte er dem abtrünnigen Protestantismus den Fuß auf den Nacken setzen. Vor seinen Augen verklärte sich dieser Kirchenbau zum Siegesdenkmal. Auf die Fassade setzte er in goldenen Buchstaben seinen Namen, vor dem Hochaltar wollte er begraben sein. — In der Baugeschichte sind zwei Abschnitte zu unterscheiden. Bald nach der Vollendung des ersten Baus (1588) stürzte der nach Jesuitenbrauch hinter dem Ostende der Kirche errichtete Turm zusammen und zerschlug den Chor, worin der Herzog ein Zeichen des Himmels sah, daß die Kirche für die Majestät des heiligen

Michael zu klein gewesen sei. Durch Verlängerung des Chors und Einschiebung des Querschiffs empfing sie ihre heutige Gestalt (Abb. 406, 407). Erst in diesem Erweiterungsbau (zu dem der Niederländer Friedrich Sustris, vgl. S. 197, den Plan entwarf) trat die Ähnlichkeit mit der Hauptkirche des Ordens in Rom, dem Gesù, deutlich in die Erscheinung und wäre noch größer gewesen, wenn die im Plan vorgesehene Kuppel über der Vierung ausgeführt worden wäre. Uns interessiert am meisten das der ersten Bauzeit gehörende Langhaus *. Das Bauschema ist: ein ungeteilter, tonnengewölbter Saal mit niedrigen Seitenkapellen und Emporen. Alles ist darauf angelegt, die majestätische Einheitlichkeit und ruhige Macht der in reinem Halbkreis in einer Spannweite von etwas mehr als 20 Metern sich ausschwingenden Decke nicht zu stören. Soweit ein echter Renaissancegedanke. Hingegen in dem das Gewölbe tragenden Mantelbau ist viel latente Gotik **. Ihr Konflikt mit dem antiken Scheinorganismus ist auch nicht ganz überwunden. Renaissancemäßig gedacht ist dabei doch die Unsichtbarmachung des wichtigsten Konstruktionsmittels, nämlich der den Schub der großen Tonne auffangenden Mauermassen, zwischen denen die Kapellen und Emporen liegen. Die Anlage der letzteren ist damit erkauft, daß das Hauptgesims tiefer liegt als der Gewölbanfang. An dies Herauswachsen der Decke aus der Mauer war aber die nordische Empfindung gewöhnt. Sein Licht, und zwar ein durchaus genügendes, empfängt das Schiff allein durch die Emporen. Nicht am wenigsten diesem Umstand, d. i. der Zurückschiebung der Lichtöffnungen in eine dem unten im Schiff befindlichen Betrachter nicht sichtbar werdende Region, verdankt der Raumeindruck seine hohe Ruhe und Geschlossenheit, diesen Hauch antiken Geistes, wie er bis dahin in keinem einzigen Bau der »deutschen Renaissance« zu spüren gewesen war. — Mit den struktiven und räumlichen großen Gegebenheiten verbindet sich harmonisch die Dekoration. Sie ist reich, aber nicht vordringlich, und daß ihr eine leichte Trockenheit anhaftet, hervorgerufen durch das Übergewicht der geometrischen Linien, paßt zum Charakter des Ganzen. — An der Fassade ist nur das Erdgeschoß des Innern würdig; die folgenden

* Der Meister nicht ermittelt, M. Hauttmann vermutet den Augsburger Wolfgang Müller. Ob derselbe nach eigenem oder fremdem Plan gearbeitet hat, bleibt, wie in vielen ähnlichen Fällen, ungewiß.

** Auch der Raum von St. Michael ist nach gotischen Proportionsgesetzen aus dem deutschen Steinmetzengrund des Triangels konstruiert. Eine Untersuchung des in Paris verwahrten Vorentwurfs hat ergeben, daß die Scheitelhöhe des Gewölbes auf der Spitze des gleichseitigen Dreiecks über der Gesamtbreite, die Höhe des Gewölbekämpfers auf der Spitze des gleichseitigen Dreiecks über der Breite des Mittelschiffs liegt. Die doppelte Höhe des letzteren Dreiecks ergibt die Länge des Langhauses. Ebenso sind der Chor, die Achsen der Seitenkapellen und ihre Ausladung durch Dreieckspunkte bestimmt, während die von Sustris zugefügten Teile, Querschiff und Chor, keine Triangulation erkennen lassen (Hauttmann).

geben in ihren Statuennischen einen für Deutschland neuen Gedanken, sind aber in den Verhältnissen lahm und so, wie sie sind, schwerlich ein Werk des Sustris.

Die Michaelskirche eröffnet für Oberbaiern eine Epoche reger kirchlicher Bautätigkeit, die auch durch den großen Krieg, dank der Stellung Baiern im Rücken der kämpfenden Heere, nicht unterbrochen wurde. Das Bausystem von St. Michael wurde zwar nur unter Vereinfachungen wiederholt — am schönsten in der Jesuitenkirche in Dillingen 1610 * —, in der stilistischen Erscheinung aber hat St. Michael die Entwicklung ein Jahrhundert lang vollständig beherrscht. Besonders kennzeichnend ist die zierliche strenge Dekoration in Stuck, das sogenannte Quadraturwerk, d. h. geometrische Muster mit mäßigem Zusatz von vegetabilischen und grotesken Elementen. In dieser Art wurde eine große Zahl mittelalterlicher Kirchen neu dekoriert, darunter die bedeutendste die Kirche des alten Augustinerklosters Polling (1621). Die Neubauten der Zeit sind, wie die spätgotischen, teils einschiffig mit Kapellen zwischen den Strebepfeilern, teils Hallenanlagen mit der einzigen Veränderung, daß der Spitzbogen durch Rundbogen ersetzt wird; der ansehnlichste Bau dieser Klasse die Wallfahrtskirche in Tuntenhausen (Abb. 409, 410).

Abseits der bairischen Schule steht die kleine, aber sehr bemerkenswerte Klosterkirche St. Luzen bei Hechingen (1586) (Abb. 408). In ihr sind an den Wänden des einschiffigen, mit einem zierlichen spätgotischen Rippennetz überwölbten Raumes Muschelnischen mit lebensgroßen Standbildern in Hochrelief angeordnet, die Flächen bis in die Fensterleibungen hinein mit Rollwerk- und Moreskenornament überdeckt. Eine ähnlich umfängliche Verwendung von Stuck ist sonst nicht bekannt.

In Österreich gehört der erste beachtenswerte Kirchenbau — nur ein Nichtkenner der Kirchengeschichte kann sich darüber wundern — den Protestanten: die Kirche in Loosdorf bei Melk 1587 — Umbildung eines gotischen Grundrisses in klaren, nüchternen Renaissanceformen. Erst der Dreißigjährige Krieg und die letzte Zeit vor ihm brachte dann eine Hochflut von Bauunternehmungen, die meisten für neugegründete Orden. Es lohnt sich beispielsweise für Wien die Liste zusammenzustellen: 1614 Barmherzige Brüder, 1622 Kapuziner, 1623 Karmeliter, 1626 Barnabiten, 1627 Jesuiten bei St. Anna, 1628 unbeschuhte Karmeliterinnen, 1630 Augustiner Eremiten, 1632 Schwarzspanier, 1638 Serviten — in ihrer baulichen Erscheinung durchweg ein charakterschwaches Gemisch von nordischen und italienischen Elementen. Nur kirchlicher Eifer, nicht künstlerischer Drang hat sie ins Leben gerufen.

---

* Außerdem zu erwähnen die Kirchen desselben Ordens in Eichstätt 1617 und Landshut 1631.

Alles in allem hat das Erwachen des Kirchenbaus in den letzten Jahrzehnten vor dem Dreißigjährigen Kriege noch keine große Bewegung in der Kunst ausgelöst, aber es war schon wichtig, daß sie überhaupt da war. In ihren zwei wertvollsten Schöpfungen, der Marienkirche in Wolfenbüttel und der Michaelskirche in München, veranschaulicht sie mit großer Klarheit die von entgegengesetzten Polen aus die Kunst der Zeit beherrschenden Antriebe. In Wolfenbüttel ist es das Aufleben der nationalen Tradition mit einem lebendigen Einschlag modernen Geistes, in München der Anschluß an die internationale Kunstbewegung, aber nicht ohne selbständige Willensäußerung. Beide sind wichtige Zeugen für den Gärungszustand im Moment des Überganges von der Renaissance zum Barock.

Drittes Kapitel.

Ornament. Kunstgewerbe. Kunstkammern.

1. Das Ornament.

Dasselbe hat seiner Natur nach kein selbständiges Dasein, es kommt nur an und mit einem anderen Dinge vor, dem menschlichen Körper, einem Gewebe, einem Gerät, einem Bauwerk, deren inneres Leben es formsymbolisch zu erläutern hat. Im Laufe der Entwicklung aber lockert sich dies Verhältnis: das Ornament trennt sich von seinem ursprünglichen Boden, läßt sich von einer Kunstgattung auf die andere, von einem Stilsystem auf ein anderes übertragen. Anders werden sich dabei organische, anders abgeleitete Stile verhalten. Die Gotik als ein organischer Stil hatte ihr Ornament in strengste Beziehung zum architektonischen Kräftespiel gesetzt. Die Spätgotik bekundete ihr andersgeartetes Wesen durch seine Verselbständigung. Diesen Grundsatz nahm die nordische Renaissance auf und führte ihn weiter. Dabei handelte es sich nicht bloß um Arbeitsteilung, wie solche auf hochentwickelten Kunststufen immer eintritt, sondern wirklich um Unabhängigkeit der ornamentalen Phantasie. Das Ornament des 16. Jahrhunderts löst sich von der Technik überhaupt, die Erfindung hat kein bestimmtes Material, kein besonderes Handwerk im Auge, sie wird eine Kunstleistung für sich. So konnte es kommen, daß die Deutschen diese neue Erscheinung der Renaissance zuerst nur als Ornament auffaßten und der Meinung waren, es ließe sich ohne weitergehende Konsequenzen auf die ihnen geläufigen Grundformen der Baukunst, der Grabmalplastik, des Buchschmucks usw. übertragen. Die damit gewonnene Freiheit wirkte in hohem Grade anregend. Auf keinem anderen Gebiete des künstlerischen Schaffens ist das deutsche 16. Jahrhundert so produktiv und originell wie auf dem ornamentalen. Es wäre ein vollkommener Irrtum, zu glauben, daß sich die »deutsche Renaissance« an die Nachahmung der italienischen Neoantike gebunden gefühlt hätte. »Das antike Element«, sagt Alfred Lichtwark ohne damit zu übertreiben, »es spielte weder in dem chaotischen Anfang noch in dem späteren Verlauf die entscheidende Rolle.« Ein unbeschreiblich reichquellendes, gestaltenbuntes Leben war hier in Bewegung. In rascher Folge wechseln die Moden. Fremde Anregungen

verschiedenster Richtungen werden mit Begierde aufgenommen, weitergebildet, miteinander verflochten, schließlich doch immer auf eine mit Worten erschöpfend kaum zu schildernde genuin deutsche Tonart abgestimmt. Das Ornament geht nicht aus dem Sonderwillen bedeutender Individualitäten, sondern aus dem Konsensus des allgemeinen Formgefühls hervor und reflektiert die feineren Veränderungen desselben unmittelbarer und schneller als die durch ihre Bindung an Zweck und Überlieferung schwerfälligere Architektur. Das Ornament ist vorzüglich »Milieukomponente«. Es verbindet die Baukunst mit dem Kunstgewerbe und beide mit der Graphik. Im Ornamentstich macht es sich selbständig und bietet seine Erfindungen den Ausübenden zur Benutzung an.

Für die Geschichte des Geschmacks ist das Ornament eine Quelle ersten Ranges. Allein nur an der Hand eines sehr reichen Anschauungsmaterials ließe sich etwas Ersprießliches darüber sagen. Wir begnügen uns mit einer kurzen Beschreibung der Hauptgattungen.

Die am meisten selbständigen Ornamentgattungen des 16. Jahrhunderts sind die Maureske und das Rollwerk. Die erste stammt aus dem Orient, die zweite ist das einzige von Grund aus neue Dekorationsmotiv, das die moderne Kunst dem alten Bestande hinzufügt. Das wichtigste Ornament antiker Abkunft ist die Pflanzenranke (Abb. 421—31). Sie wird in der Architektur benutzt als Füllung von Pilastern und Friesen, im Kunsthandwerk werden auch breitere Flächen damit übersponnen. Das botanische Vorbild, der Akanthus, war dem Norden unbekannt. Hatten doch auch die Italiener daraus schon eine stilisierte Idealpflanze gemacht. Der Norden besaß im beliebten Distelblatt der Spätgotik ein ähnliches, ebenfalls zum bloßen Linienspiel erstarrtes Gebilde. Gleichwohl hat das 16. Jahrhundert sich mit dem Akanthus nur wenig abgegeben. »Er ist eben viel zu sehr an große Maßstäbe gebunden und konnte da nicht fortkommen, wo nicht die Architektur, sondern die Kleinkunst die Führung übernahm.« An seine Stelle tritt, besonders von den Kleinmeistern der mittleren Jahrzehnte gepflegt, das — irrtümlich — sogenannte Feigenblatt. Es sieht natürlicher aus, ist aber keiner bestimmten nordischen Pflanze, am wenigsten dem südlichen Feigenblatt nachgeahmt, sondern ein rundliches Blatt mit lappigem Umriß auf langem, dünnen Stiel. Die Ranke verliert ihren elastischen Schwung. Bei Hochfüllungen wird sie ersetzt durch einen die Mittelachse bezeichnenden geraden Stengel oder Stab, der sich oft in ein kandelaberartiges Gebilde umwandelt. Vasen, Füllhörner, Masken werden eingelegt; am Fuße sitzen Sphinxe oder Putten; wieder Putten oder Vögel und andere Tiere klettern in den Zweigen; kurz, die Phantasie wird durch sachliche Inhalte mit in Anspruch genommen, die über das unmittelbar ornamentale Interesse hinausgehen. Das wesentlich Renaissancegemäße liegt im Vorhandensein einer mittleren Achse. Die

gotische Pflanzenfüllung hatte sich frei bewegt und nach allen Seiten bis an den Rand gedrängt, die Renaissanceranke bezieht alle Teile der Fläche auf die Achse als sichtbares und unsichtbares Rückgrat aus dem italienisch-antiken Grundgefühl heraus, das alles auf im Gleichgewicht befindliche Kräfte zurückzuführen sucht. Dies rationelle Prinzip haben nun die Deutschen sich angeeignet. Doch immer regte sich auch ein instinktiver Widerspruch und das Unsymmetrische dringt wieder durch. — Die Groteske. Darunter wurde verstanden (ohne den heutigen Nebensinn) die Zertrümmerung und willkürliche Wiederzusammensetzung von Naturformen: menschlicher Oberkörper mit Fortsetzung in einen Fisch oder eine vegetabilische Ranke, Säugetiere mit Flügeln und Schnäbeln u. dgl. Auch dies nichts Neues, dem romanischen wie dem gotischen Stil wohlbekannt, doch jetzt in Italien durch Aufdeckung antiker »Grotten«- oder Gewölbedekorationen neu gerechtfertigt, und zwar so, daß durch Verbindung mit (gemalter) phantastischer Architektur größere Kompositionen zusammengestellt werden. In Deutschland wurde die Groteskenmalerei verhältnismäßig selten und dann immer in engem Anschluß an Italien geübt (Residenz in Landshut, Fuggerzimmer in Augsburg, Bauten Wilhelms V. in München). In einem allgemeineren Sinne darf man aber überhaupt die verbreitete Neigung zur Ineinandermischung verschiedener Ornamentgattungen als grotesk bezeichnen.

Einen schärfer umgrenzten Formcharakter haben die Maureske und das Rollwerk. Sie gehen gern unter sich, nicht leicht mit den italisierenden Gattungen, Verbindungen ein. — Die Maureske (Abb. 432), über Venedig aus dem Orient kommend, fand in Deutschland einen dankbareren Boden als in Italien. Hans Holbein d. J. und Peter Flötner haben sie zuerst angewendet. Nach ihrem Wesen ist sie die Umsetzung der Pflanzenranke in einen abstrakten Flächenstil. Dünne, kalligraphisch geschwungene Stengel verschlingen und überschneiden sich und endigen in ein im Profil gesehenes Blatt. (Von der Maureske zu unterscheiden ist das Knotenwerk.) — Im Gegensatz zur Maureske ist das Rollwerk kein flächenhaftes, sondern ein die dritte Dimension mithereinziehendes und im Gegensatz zu allen anderen kein Füllungs-, sondern ein Rahmungsornament. Es tritt zuerst auf in den vom Florentiner Rosso geleiteten Dekorationen im Schloß von Fontainebleau 1530—40. Die weitere Entwicklung aber liegt in den Niederlanden und in Deutschland. Wieweit gewisse Analogien in der Spätgotik (aufgerollte Ränder an Helmdecken, Schilden, Tafeln und dergl.) mitgewirkt haben, bleibt dahingestellt. (Die Bezeichnung »Kartusche« von ital. cartoccio = Zierschild.) Das Wesentliche an dieser Konzeption ist, daß bei gelockertem und gerolltem Rand gegen das innere Feld eine geschlossene Abschlußlinie gezogen und damit der Rand als selbständige Form abgesprengt wird. Zunächst war

das eine Konzession an das Renaissancebedürfnis nach klaren Grenzlinien. Allein indem der Rand sich in einen Rahmen verwandelte, also körperlichen Charakter annahm, wurde er auch mit Innenform ausgestattet, was wieder dem gotischen Empfinden das Tor öffnete: man legte zwei, selbst drei Rahmen übereinander, zerfaserte und zerschnitt den Rand, ließ die Zungen und Fahnen sich überklammern, durch Schlitze und Löcher hindurchkriechen und hiernach erst die freien Enden sich rollen (Abb. 437). Es ist erstaunlich, wie mannigfaltige Kombinationen sich dabei ergeben. (M. Deri erinnert an die geschlitzte Kleidermode, bei der der Stoff doppelt genommen, die obere Lage in breite Streifen zerschnitten, der Unterstoff durch die klaffenden Öffnungen sichtbar gemacht wurde.) Dann wurden groteske Elemente eingefügt: menschliche und tierische Figuren, Blumen, Früchte, Masken. Das Ganze war in mächtigster Bewegung, die Oberfläche völlig aufgelockert, lauter sich krümmende, sich bäumende Formen (Deri). — Die nächstfolgende Abwandlung führt die Linienzüge in die Fläche zurück. Hierfür wurde die Durchdringung des Rollwerks mit der Maureske bedeutsam. Das feine maureske Rankenwerk verbreitert sich zu Bandformen, streckenweise nimmt es geraden Verlauf und bricht in scharfen Ecken, durch Spangen und Stege werden die Systeme miteinander verbunden: das Gebilde wird fähig, die Funktion der Flächenfüllung aufzunehmen. So entsteht (zuerst in den Niederlanden) das sogenannte Beschlägornament (Abb. 438). Es hat im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts im Bauschmuck die Vorherrschaft, umzieht die Säulenschafte, füllt die Brüstungen oder sonstigen Flächen, biegt sich am Rande der Giebel hornartig aus. — Lichtwark und Deri, die das Ornament des 16. Jahrhunderts am eingehendsten untersucht haben, kommen übereinstimmend zu dem Ergebnis, daß das deutsche Ornament seit den 80er Jahren seinem Wesen nach wieder spätgotisch geworden ist. Man darf in der Erinnerung noch weiter gehen: diese Freude an einem von aller Naturform absehenden freien Spiel mit der Linie, an unkonstruktiven, erfühlten, emotionell erfundenen Gebilden ist überhaupt deutsch. Und so brauchen wir uns auch nicht zu wundern, wenn bei den Ornamentisten des frühen 17. Jahrhunderts (Lukas Kilian) gelegentlich schon rokokoähnliche Bildungen auftreten.

Das letzte und unbändigst barocke Ornamentsystem, von 1600 bis über den Dreißigjährigen Krieg hinaus herrschend, ist das Knorpelwerk, in einer speziellen Erscheinungsform auch Ohrmuschelstil genannt (Abb. 440—443). Es ist ebensosehr ungeometrisch wie naturfremd, eine jeder Regel spottende Verknäuelung und Verfilzung kleinteiliger, gequetschter, qualliger, gekrösiger Formen, geknetet, nicht gezeichnet; eine zerwühlte, durchaus verlebendigte Innenfläche, bei der der Kontur zu sprechen gänzlich aufgehört hat, jeder aus der Pflanzen- oder Tierwelt hinzu-

gebrachte Schmuck verschwunden ist — absolutes Ornament. Es ist malerisch gedacht, aber kann nur plastisch ausgeführt werden, mit gleitenden Lichtern und unbestimmten Schattentiefen.

Die Stimmung des Frühbarock mit dem Rollwerk und Knorpelwerk gleichzusetzen, wäre verfehlt; in ihnen spricht nur ein Teil von jener sich aus, allerdings ein sehr charakteristischer. Wie in dem einen die ausschweifende Zierlust zugleich voll verwickelter Klügelei ist, wie in dem anderen Erregung und Erschlaffung rasch abwechseln und ein abenteuerlicher Drang in Verworrenheit und dumpfer Gequältheit endet, jedenfalls ist dies die entschiedenste Abwendung vom Genius der Renaissance; in den bekannten Stichwörtern Oswald Spenglers zu reden: das Faustische hat über das Apollinische vollkommen gesiegt.

Dürer kannte seine Landsleute, als er schrieb: »Es ist des Deutschen Gemüt, daß alle, so etwas Neues bauen wollen, auch eine neue Form dazu haben möchten, die zuvor nie gesehen.« Was hätte er sagen müssen, wenn er die folgenden Jahrzehnte noch erlebt hätte! Der schnelle Wechsel der ornamentalen Moden im 16. und frühen 17. Jahrhundert ist beispiellos in der Kunstgeschichte. Die darin sich kundgebende Rastlosigkeit der Phantasie, wer wird sie nicht bewundern; zugleich aber kann man sich die in ihr liegende Überreizung nicht verhehlen, welche wieder nur die Folge eines Manko in der höheren architektonischen Problematik ist. Von 1530, dem Zeitpunkt der beginnenden Wiederbelebung des Bauwesens, bis 1580 war das Bauen allein in den Händen bürgerlicher Maurermeister. Wie sich bei der dekorativen Ausgestaltung Erfindung und Ausführung zueinander verhielten, ist im einzelnen Fall schwer zu sagen; im ganzen ist kein Zweifel, daß beide Tätigkeiten getrennt waren. Die Steinmetzen (nicht minder auch die Goldschmiede, Tischler, Töpfer usw.) haben nur aufgegriffen und angepaßt, was die Ornamentisten für allgemeinen Gebrauch zurechtmachten. Die Verbreitung der neuen Formen hätte nie so schnell vor sich gehen können ohne das Vehikel des Kupferstichs und Holzschnitts. Daß außerdem auch Handzeichnungen hin- und hergingen (von denen aber fast alles zugrunde gegangen ist), versteht sich von selbst. Dürer, Burgkmair, Altdorfer, Holbein usw. haben das Ornament auf ihren Stichen und Schnitten nur um deren selbst willen, nicht für Anwendung in der architektonischen und kunstgewerblichen Praxis dargestellt. Aber es wurde, neben italienischen Stichen, in diesem Sinne ausgenutzt. Von etwa 1525 ab erschien es den Stechern lukrativ, Blätter nur für diesen Zweck herzustellen, man nennt sie deshalb Ornamentstiche. Zu unterscheiden ist zwischen solchen, die sofort als Werkzeichnungen benutzt werden konnten: für ein Möbel, ein Gefäß,

eine Dolchscheide, eine Gürtelschnalle u. dgl. — oder die lediglich das Ornament als Motiv gaben, den Technikern es überlassend, wie sie dasselbe anwenden wollten; das sind die Ornamentstiche im engeren Sinn. Dürers und Holbeins Entwürfe waren lediglich Zeichnungen. Holbein angehend, sagt Lichtwark höchst zutreffend: »Für die Entwicklung der deutschen Renaissance hat es kaum ein größeres Mißgeschick gegeben, als daß der feinste und größte Erfinder ihrer Blütezeit seine Entwürfe nicht durch Schnitt oder Stich vervielfältigt hat.« Die als Stecher sehr betriebsamen drei Brüder Hopfer in Augsburg haben nur fremdes Gut vervielfältigt. In selbständigen Erfindungen stehen die Nürnberger Peter Flötner, die Beham und Pencz und der ihnen nahe verwandte Westfale Aldegrever, später Augustin Hirschvogel und Virgil Solis obenan; durch sie wurde Nürnberg, das in der Baukunst keine große Rolle gespielt hat, doch ein wichtiger Herd der Renaissance. Weitere Namen von Ornamentstechern zu nennen, muß der Spezialliteratur überlassen bleiben.

Wenn am Ornament der vorhandenen Baudenkmäler die Benutzung bestimmter Vorlagen — außer den eigentlichen Ornamentstichen kommt auch der Buchschmuck in Betracht — verhältnismäßig selten nachgewiesen werden kann, so beweist dies nur das Nichtmechanische der Benutzungsart. Aus den von A. Brinckmann festgestellten Fällen seien einige Beispiele herausgegriffen: Stiche von H. S. Beham sind benutzt für den Terrakottaschmuck eines Hauses in Rostock; der westfälische »Meister mit den Pferdeköpfen« am Rathaus zu Görlitz; derselbe an einem niederdeutschen Schrank von 1541; am häufigsten Aldegrever: in Kiedrich im Rheingau, in Oels in Schlesien, in Ingolstadt, in Tübingen, in Hildesheim. Dies ist lehrreich als Beweis, wieweit geographisch die Wirkung eines einzelnen Stechers reichen konnte. Natürlich sind die auf uns gekommenen Ornamentstiche nur ein Teil, und sicher nur ein kleiner, der im 16. Jahrhundert im Umlauf befindlichen.

2. Das Kunstgewerbe.

Wir haben Epochen kennen gelernt, die ihr Bestes in der Baukunst, andere, die es in der Plastik, noch andere, die es in der Malerei leisteten: einer Vormachtstellung des Kunstgewerbes sind wir noch nicht begegnet. Dies zu erleben war der späten Renaissance vorbehalten. In der Geschichte des deutschen Kunstgewerbes wird die Epoche von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Dreißigjährigen Kriege als ein goldenes Zeitalter gepriesen. Was indessen ein zweideutiger Ruhm ist, insofern er die Tatsache nicht aufhebt, daß der Kunst ihr Anteil an den Höhen des geistigen Lebens verloren gegangen war. Es hat einen schmerzlichen Nebensinn, aus der Fülle und dem Glanz des Kunstgewerbes zu erfahren, über welche Schätze künstlerischer Begabung Deutschland noch immer verfügte — nur daß sie nicht mehr für die freie, nur für die angewandte Kunst verausgabt wurden. Der Zügelung und Wegweisung durch eine überlegene Großkunst zu entbehren, ist für das Kunsthandwerk immer eine Gefahr.

Im Anfang bestand diese noch nicht. Die großen Meister der darstellenden Kunst, die eine Erweiterung des deutschen Formenschatzes

nach der Renaissance hin erstrebten, haben sofort auch auf das Kunsthandwerk ihr Augenmerk gerichtet, in Dürers und Altdorfers Entwürfen noch in tastendem Kompromiß, in Holbeins schon mit geklärtem Stilwillen. Ob von den Entwürfen seiner deutschen Periode irgend etwas zur Ausführung gekommen ist, wissen wir nicht; nur von denen der englischen kann es angenommen werden. Sie sind das Formenreinste und Geistreichste, was in diesem Jahrhundert erdacht worden; was hätte aus dem deutschen Kunstgewerbe werden können, wenn er ihr Führer geworden wäre! Der einzige, der, immerhin mit Abstand, in seiner Nähe genannt werden kann, ist Peter Flötner (vgl. S. 187) in Nürnberg, der auch mit der Praxis in enger Fühlung stand (gesichert die Holzdekoration im Hirschvogelsaal). In Augsburg gab Daucher (S. 149) dem Kunstschreinergewerbe die erste Anregung in der Richtung der Renaissance (Chorgestühl in der Fuggerkapelle). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde auf dem Grenzgebiet von Kunst und Kunsthandwerk Nürnberg der Vorort. Es gab hier, als Nachfolger der Kleinmeister, vielgewandte, auf allen Sätteln gerechte Könner, welche mit Bücherillustrationen und flüssigen, ebenso mühelos wie seelenlos hingeworfenen Historien in Kupferstich und Holzschnitt, zugleich mit immer reicher werdenden ornamentalen Kompositionen nicht müde wurden, der Schaulust der Zeitgenossen Nahrung zuzuführen. Virgil Solis († 1562) und Jost Amman († 1591) sind die fruchtbarsten. Neben ihnen arbeiteten auf dem engeren kunstgewerblichen Gebiet Georg Wechter und Paul Flindt, in Frankfurt Theodor de Bry, in München Hans Mielich, in Straßburg Wendel Dietterlin (S. 231). So ergießt sich Jahr um Jahr ein übervoller Strom der Erfindungen von den Zeichentischen der Maler, weitergeleitet vom Buchhandel, in die Werkstätten der Handwerker, wo eine letzte materialgerechte Umformung vorgenommen wird. Bei so weitgehender Teilung und Wiedervereinigung der Arbeit — Zeichnung, Modell und Ausführung liegen in der Regel in drei verschiedenen Händen — ist es schwer zu bestimmen, wer eigentlich das für den Charakter des einzelnen Werks Entscheidende getan hat, und so müssen wir gestehen, daß für die strengere Kritik selbst die Träger berühmter Namen doch nur fließende Größen sind.

Wir wenden uns am besten gleich den einzelnen Fächern zu.

Die Schreinerarbeiten. Waren im Mittelalter die höchstgeachteten und gebildetsten unter den Kunsthandwerkern die Goldschmiede gewesen, so brachte die Renaissance die Schreiner in die vorderste Linie. Was damit zusammenhängt, daß der stärkste Bedarf jetzt nicht mehr auf der kirchlichen, sondern auf der profanen Seite lag. Indem das 16. Jahrhundert die Dekoration der Wände und Decken wesentlich

in die Hand der Schreiner legte, erweiterte sich der Umkreis ihrer Aufgaben ganz außerordentlich. Damit rückten sie nahe an die Architektur heran, ja sie fühlten sich selbst als Architekten, als Gelehrte, als »Vitruvianer«. Die Lehre der Welschen von den fünf antikischen Säulenordnungen samt dem ganzen allegorischen Kram der Zeit ist ihnen seltsam zu Kopf gestiegen. Sie reden »wie Kunst- und Weltphilosophen« und greifen zur Feder, um ihre Ideen der Mit- und Nachwelt nicht vorzuenthalten. Vom Ende des 16. Jahrhunderts ab entsteht eine eigene, höchst selbstbewußte Schreinerliteratur. Georg Haase, Hoftischler in Wien, veröffentlichte 1583 »Künstlicher und zierlicher neuer, zuvor nie gesehener fünfzig perspektivischer Stuck aus rechtem Grund und Art des Zirkels usw.« Gott habe ihm, sagt er in der Vorrede »in seinem hohen Alter so wunderbaren, künstlichen, behenden Weg mitgeteilt, dergleichen er ohne Ruhm zu nehmen vorhin bei keinem andern gesehen«. Von 1596 ist die Sammlung der Straßburger Schreiner Veit Eck und Jakob Guckeysen, von 1599 die des J. J. Ebelmann von Speyer, von 1611 das »Schweiffbüchlein« Gabriel Krammers, Tischler und Pfeiffer in Ihrer röm. Kays. Maj. Leibtrabantenguardi, von 1615 die »Architektura« des Rutger Kassmann. Sie erschienen zum Teil in mehreren Ausgaben und machen das schnelle Umsichgreifen der extravagant-barocken Moden anschaulich. Den Abschluß der Reihe bildet das um 1650 in Nürnberg erschienene »Neue Zierartenbüchlein« des Frankfurter Stadtschreiners Friedrich Unteutsch, ein Katechismus des Knorpelstils, dem auch noch sein Nürnberger Kollege Georg Erasmus in seinem »Säulenbuch« von 1666, trotz breiter Lobsprüche auf Vitruv, sich ganz ergeben zeigt.

Wie schon die Wanddekoration seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts den Sinn für behagliche Daseinsform vor der Neigung zu pompöser Repräsentation zurücktreten läßt, so geht gleichzeitig auch den Möbeln das Gleichgewicht zwischen Luxus und Bequemlichkeit verloren. Die in unseren Museen angesammelten Prachtmöbel geben natürlich kein Bild der Durchschnittsgewohnheiten, doch darf man glauben, daß auch in den mittleren bürgerlichen Kreisen eine gegen früher weit reichere Ausstattung durchgedrungen war. Die Geschicklichkeit der Handwerker war so verbreitet, daß die Preise nicht sehr hoch gewesen sein können, worauf dann die eigentlich Reichen in neuen kostbaren Stoffen, wie sie der überseeische Handel herbeiführte, ihre Auszeichnung suchten; Einlagen von Elfenbein und Ebenholz, Perlmutter, Schildpat, Lapislazuli kamen wenigstens für die kleineren Mobilien in Anwendung. Einfach im Material und von einer unleugbaren stolzen Würde sind die großen Schränke; sie stehen auf den Vorplätzen, sie brauchen, um richtig zu wirken, Luft um sich. Ein berühmter Schrank des Germanischen Museums von 1541 in der Art Peter Flötners (Abb. 450) weicht in der Anlage von dem Syrlin-

schen Schrank von 1465 (Bd. II, Abb. 216) nicht ab und wirkt bei allem Reichtum des Ornaments noch ruhig und klar. Im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte aber werden die deutschen Schränke vollständige kleine Bauwerke in Nachbildung des steinernen Säulenbaus, wie sie vice versa auch mehr als gut auf die Steinarchitektur zurückgewirkt haben. Die Einstellung der Zeit auf derbe Effekte verlangte nach überkräftiger Hervorhebung der Einzelheiten. Das struktiv Vernünftige wird vernachlässigt, beim Öffnen des Schrankes setzt sich diese ganze Säulenarchitektur in Bewegung, ja einzelne ihrer Glieder fallen in zwei Hälften auseinander. Im gotischen Schrank hatte sich die Erscheinung der Konstruktion angepaßt, jetzt macht sie sich von dieser ganz und gar unabhängig. — Der Platz der großen Schränke war in den Vorsälen, in den Wohnzimmern standen die Truhen. An ihnen wurde nur die Vorderwand ausgebildet, bald architektonisch, bald nach älterer Sitte mit großen figürlichen Reliefkompositionen. Auf Tische und Stühle legte die deutsche Renaissance wenig Gewicht. Charakteristisch ist dagegen der Einzug der Prunklust ins Schlafzimmer. Wie einfach hatte es darin, nach dem Zeugnis der Gemälde und Stiche, im 15. Jahrhundert noch ausgesehen. Jetzt mußten sich die Himmelbetten in gewaltige Prunkmaschinen verwandeln. Von Peter Flötner gibt es eine ganze Serie von Entwürfen.

Nun hat auch die Kirche die Kunsttischlerei in nicht ganz geringem Ausmaß in Anspruch genommen. Zwar der Altar kam erst spät und auch nur auf katholischer Seite in Frage. Ebenso sind neue Chorgestühle nicht eben häufig aufgestellt worden, dann natürlich mit Glanz (Fuggerkapelle in Augsburg 1518, Münster zu Bern 1522, Steingaden in Oberbaiern 1534, Hofkirche zu Mainz um 1580, St. Michael in München 1589, Kloster Wettingen in der Schweiz Anfang 17. Jahrhunderts). Mit Kanzeln und Orgelbühnen aber wurde von etwa 1580 ab allgemein ein wichtiger Aufwand getrieben, nirgends mehr als in den norddeutschen Seestädten. Desgleichen mit den Senatsstühlen. Die Fürsten bauten ihre Emporen zu geschlossenen Stübchen um, oft mit Öfen, denn die langen Predigten nötigten, hier halbe Tage zuzubringen (die opulentesten Beispiele in der Schloßkapelle in Celle und im Schloß Augustenburg in Holstein. — Ein neues Feld eröffnete sich endlich dem Tischler in den an den Wänden und Pfeilern der Kirchen aufgehängten Epitaphen. Sie schließen sich in der Formenbehandlung den Steinepitaphen engstens an.

Gold und Silber. Den breitesten Raum nehmen hier die Trinkgefäße ein. Was sich davon erhalten hat, an sich nicht wenig, ist doch nur ein sehr kleiner Teil dessen, was einst vorhanden war. Der Rat der Stadt

Lüneburg besaß um 1600 gegen 300 Stück, teils Schau- und Prunkgerät, teils einfacheres Gebrauchsgeschirr; davon haben sich 37, zum Teil einzigartige, noch erhalten und bilden heute den bei weitem größten geschlossenen Bestand aus bürgerlichem Besitz. Die Nürnberger und Augsburger Werkstätten standen obenan, aber auch in München, Wien, Prag, Straßburg, Köln, Lübeck blühte die Kunst und ganz gefehlt hat sie in keiner größeren Stadt. Aus den Zunftrollen kennen wir eine lange Liste von Namen, aber nur verhältnismäßig selten können wir einem bestimmten Meister ein bestimmtes Werk zuweisen. Was will es sagen, wenn es von dem Berühmtesten der Berühmten, dem Meister Wenzel Jamnitzer in Nürnberg (geboren 1508, gestorben 1585), heute noch etwa 20 beglaubigte Stücke gibt? Die edle Schönheit der Holbeinschen Entwürfe, von denen in England einiges, in Deutschland vielleicht nichts zur Ausführung gekommen ist, blieb unerreicht. Aber auch sonst entbehrten die Goldschmiede nicht der Mitwirkung der ausgezeichnetsten Künstler. Unerschöpflich groß ist die Erfindungsgabe schon in den Grundformen. Wir können nur andeuten. Obenan stehen die Pokale, manche von ganz kolossaler Größe, eher Tischaufsätze als wirkliches Trinkgeschirr. Ein flüssig bewegter, lebhaft rhythmisierter Umriß ist erstes Erfordernis, dazu eine verschwenderische Verzierung in getriebenem wie graviertem oder in Email aufgesetztem Ornament sowie in figürlichen Szenen aus Bibel und antiker Mythologie. Dann gibt es Humpen, Becher, Schalen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts werden nach italienischen Vorbildern die Gefäße aus geschliffenen und gehöhlten Halbedelsteinen als: Bergkristall, Jaspis, Onyx, Achat, aus Straußeneiern, Kokosnüssen, Nautilusgehäusen gebildet und vom Goldschmied aufs zierlichste gefaßt. Vor Verirrungen in fremde Stilbezirke — vergleiche die Tischler — haben sich die Goldschmiede zu hüten verstanden. Ihre vollendete Technik, der nichts unmöglich war, übersprang selten die Grenze des guten Geschmacks, und wir dürfen sagen, daß ihnen eine gebildete Kennerschaft der Besteller, zugleich anspornend und zügelnd, entgegenkam. Nicht das kostbare Material, sondern die Kunst bestimmte den Wert. Augsburg und Nürnberg arbeiteten in umfänglicher Weise für den Export. Wir finden aber kunstreiche Goldschmiede eigentlich überall, auch in kleinen Städten. Unendlich viel von ihren Arbeiten ist später in Zeiten der Not wieder eingeschmolzen worden.

Das 16. Jahrhundert war die große Zeit der Waffenschmiede. Wußte man von deutscher Kunst im Auslande sonst wenig, die Arbeiten der deutschen Waffenschmiede waren überall gepriesen. Die schönste Waffensammlung Europas, die Armeria Real in Madrid, ist voll von Augsburger Arbeiten. Derselben Herkunft sind die berühmten Rüstungen Franz I.

von Frankreich und Sebastians von Portugal. Kolmann und Pfaffenhauser in Augsburg, Lochner und Knopf in Nürnberg, Wilhelm in Worms, Seusenhofer in Innsbruck waren an den europäischen Höfen bekanntere Namen als Dürer und Holbein. Es ließ sich nicht leugnen, für den Krieg war das Eisenkleid entwertet; desto zäher klammerte sich der romantische Sinn der Zeit an seine ästhetische Erscheinung. Mochte der Landsknecht in abenteuerlicher Kleiderpracht sich spreizen, dem Ritter geziemte der altertümliche Ernst der vom Scheitel bis zur Zehe geschlossenen Eisenrüstung; nur daß sie nicht mehr in der Schlacht, sondern im Festspiel getragen wurde. Kaiser Maximilian erfand eine neue Form des Harnischs. Von Karl V. wurde erwartet, daß er bei jedem Turnier in einer neuen Rüstung sich zeigte. Da an der Schmiedearbeit nichts mehr zu übertreffen war, warf sich der Ehrgeiz auf die Verzierung, wobei man zwischen zwei Methoden abwechselte: die eine betonte die Ränder, während die blanken Flächen der Spiegelung des Lichts überlassen blieben, die andere überzog alle Teile mit Schmuck: in Gravierung, Ätzung, Tauschierung und Treibarbeit. In der letzteren ein Wunder, so weich als wäre es Modellierung in Wachs, ist die Rüstung des Kurfürsten Christian von Sachsen mit Szenen aus der Ilias und der Argonautensage. Die besten Schwertklingen wurden in Solingen gemacht und wanderten in Mengen nach Spanien, wo sie heute in Bausch und Bogen für Toledaner gelten. An den Schwertgriffen kam in köstlichster Klein- und Feinarbeit der schwierige Eisenschnitt zur Anwendung. Überaus schmuckreich sind die Dolchscheiden. Holbein, Aldegrever u. a. haben für sie Entwürfe gemacht. — Nun erbarmte sich die Kunst auch der nüchternen Feuerwaffen. Es gibt Geschützläufe von hoher Schönheit (diese allerdings in Bronzeguß). Suhl hatte schon im 16. Jahrhundert seine Gewehrfabriken. 1586 wurden 2500 Musketen in die Schweiz, 1600 ihrer 6000 nach Dänemark geliefert. An den Jagdgewehren der Fürsten wird das Rohr mit feinsten Einlagen versehen. Eiserne Kassetten wurden geätzt oder tauschiert, desgleichen Schlösser und Werkzeuge aller Art, wie Hammer, Zangen und Scheren. Rudolf II. besaß einen ganz und gar in Eisen geschnittenen Lehnstuhl, den die Schweden aus Prag entführten. Reiche Verwendung hatten die schmiedeeisernen Gitter, u. a. als Lauben über öffentliche Brunnen. Sie sind stilistisch streng der Technik angepaßt; es will bemerkt sein, daß architektonische Motive an ihnen ganz fehlen. — Nun kam auch das Gußeisen in Aufnahme. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts vervollkommnete sich der Eisenguß soweit, daß ihm figürliche Kompositionen anvertraut werden konnten. Er hat seine Verwendung hauptsächlich als Ofenplatte, teils mit Kacheln kombiniert, teils auch schon so, daß der ganze Ofen daraus zusammengesetzt wurde. Hie und da finden sich auch gußeiserne Grabplatten.

Die Bronze erlangte im Kunstgewerbe nicht die Bedeutung wie in

Italien. Unter den Geräten des täglichen Gebrauchs hatte das Zinn den Vorrang, seitdem im 16. Jahrhundert die Gruben des Erzgebirges sich öffneten. Die anerkannt besten Zinnsachen lieferte Nürnberg. Mehrere Meisternamen sind überliefert, der bekannteste Kaspar Enderlein.

Keramik (deutsch: Hafnerarbeit). Sie ist ein Spätling des deutschen Kunsthandwerks, fast wie aus dem Dunkel tritt sie im 16. Jahrhundert hervor. Die vornehme Erscheinung italienischer und französischer Keramik erreicht sie nicht, sie bewegt sich in einer volkstümlicheren Sphäre. Den ersten Anstoß zu künstlerischer Behandlung der Hafnerarbeit gaben die Öfen. Von ihrem Auftreten am Schluß des 15. Jahrhunderts haben wir im zweiten Bande gesprochen. Die Form veränderte sich nicht, es blieb bei viereckigem Unterbau auf Füßen und schmälerem achteckigen Oberbau, eine Neuerung war die Ersetzung der tief ausgebuchteten Topf- und Nischenkacheln durch flache, tafelförmige. Hier war es dann leicht, aus vorhandenen, beliebig oft zu verwendenden Modellen das reichste Zierwerk auszupressen, während die einfache Grundform des Ganzen vor zu großer Unruhe schützte. Eine Gefahr bestand eher darin, daß die Hohlform nicht scharf genug ausfiel und daß durch zu dicke Glasur die Modellierung noch weiter verwaschen wurde. In den vornehmen Nürnberger Werkstätten (hervorragend schöne Beispiele auf der dortigen Burg) wurde wohl eine zusammenhängende ornamentale Komposition erreicht, häufiger aber ist jede Kachel ein Bildchen für sich, womit der Ofen zu einer Art Bilderbuch wird. Die Hafner selbst konnten die Modelle nicht herstellen; die Holzschnitzer, die es für sie taten, haben ihrerseits wieder die umlaufenden Stiche und Plaketten nach Kräften ausgebeutet. Zu loben sind die Hafner dafür, daß sie der Versuchung, zu tief in die Architektur hineinzusteigen, lange widerstanden. Schließlich erlagen sie ihr doch. Das beweisen die vier pompösen Kolossalöfen im Rathaus zu Augsburg. — Außer den Öfen machten die Hafner auch Geschirr aller Art mit aufgesetztem und bunt bemaltem Reliefornament. Augustin Hirschvogel in Nürnberg soll zuerst die »antiquitätische« Art eingeführt haben. Doch ist unter dem, was die Sammler und Händler »Hirschvogelkrüge« nennen, nichts beglaubigt. Majolikaarbeiten sind sehr selten. — Das verbreitetste Geschirr ist das Steinzeug. Hier wird nicht erst, wie bei der vorgenannten Gattung, durch Glasur der weiche Kern oberflächlich gehärtet, sondern die Masse wird in hoher Glut vollkommen dicht und klingend hart gebrannt; dabei wird die Kieselsäure des Tons durch die verdampfenden Salze in eine dünnglasige Schicht verwandelt. Man nannte sie damals Kölner Krüge, weil sie von Köln aus in den Handel kamen, der Sitz der Fabrikation war das Land zwischen Sieg und Lahn. Die produktivste Zeit ist

die von 1550—1630. Jünger sind die Fabrikate aus Kreußen in Franken. Die Kölner Krüge verdienten sich ihren Beifall nicht nur durch ihre Dauerhaftigkeit, sondern auch durch ihre gute, straffe Form. Im Zierwerk sind sie für diese Zeit ungewöhnlich einfach.

Das Glas. Seine große Mission für den Kirchenbau war abgelaufen. Die Veränderung der Technik, die von der musivischen Zusammensetzung zu eigentlicher Malerei überging, forderte zu einer dem Tafelbild vergleichbaren Verwendung auf. Man begrüßte es als einen hochschätzbaren Fortschritt, daß seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Herstellung eines annähernd weißen Glases gelang. Auf Helligkeit der Stimmung ist ohnedies die Renaissance gerichtet. So kam es, daß man die farbige Verglasung auf Randleisten und zentral eingesetzte Stücke beschränkte. Der liebste Gegenstand dafür waren Familienwappen. Nach Baldungs und Holbeins Vorgang haben südwestdeutsche, besonders schweizerische Maler (Jost Amman, Tobias Stimmer, Christoph Maurer, Daniel Lindtmayer) diese Gattung im Schwang erhalten.

Derweilen das gemalte Fenster auf ein schmales Altenteil sich zurückzog, wurde der Günstling des Tages das Hohlglas, Gefäßglas. Bis dahin verstanden allein die Venezianer es rein und durchsichtig herzustellen. Sie hüteten ihr Geheimnis aufs strengste, unter Androhung von Todesstrafe. »Es herrschte in den interessierten Kreisen eine Unruhe ähnlich wie bei dem Suchen nach dem Porzellan am Anfang des 18. Jahrhunderts.« Der Rat von Nürnberg, der Herzog Albrecht IV. von Bayern ließen es sich viel Geld kosten. Gegen Ende des Jahrhunderts und auf lange Zeit hinaus hatten die Glashütten des Böhmerwalds und Fichtelgebirges den Vorrang. Das älteste deutsche Trinkglas ist nicht älter als 1547. Während die zierlichen venezianischen Stengelgläser sorgsam gehütete Schaustücke blieben, begnügten sich die deutschen Gläser bei beträchtlicher Größe mit einfachen Formen, und da die Glasmasse von Unreinigkeiten nicht frei war, deren Beseitigung nicht gelang, zog man vor, sie mit opaken Emailfarben zu bemalen; das ist die eigentliche deutsche Art. Also Übertragung der Glasmalerei auf das Hohlglas. Gern wurden auch Inschriften, sinnige und scherzhafte, hinzugefügt. Wie ja auch bei vielen anderen Gelegenheiten, z. B. an den Fachwerkhäusern, die Spruchweisheit gern neben dem Bilde sich einen Platz suchte.

3. Die Kunstkammern.

Zu charakteristisch im Bilde der Spätrenaissance, als daß wir an ihnen vorüber gehen dürften, sind die Kenner, Liebhaber und Sammler. Diese Interessen gehörten so sehr zum guten Ton, daß an keinem auf höhere Bildung Anspruch machenden Fürstenhof die Kunstkammer

fehlen durfte. Auf dem langen Wege von den Schatzkammern der mittelalterlichen Kirchen und Burgen zu den Museen der Neuzeit stehen sie in der Mitte. Von den ersten unterscheiden sie sich dadurch, daß sie keine Gebrauchsgegenstände, nur Sehenswürdigkeiten enthielten, von den letzteren durch den Ausschluß der Öffentlichkeit; eben daß sie nur für die Augen weniger Bevorzugter da waren, dieser Nimbus des Sekreten, machte sie ihren Besitzern wertvoll. In diesen Sammlungen der nordischen Liebhaber — anders als in den italienischen, wo sie getrennt blieben — fließen künstlerische und wissenschaftliche Interessen unterschiedslos ineinander und zerfließen dann wieder in ein vagierendes Phantasieleben. Etwas wirklicher Kunstsinn ohne Zweifel, aber noch mehr Spielerei zum Zeitvertreib müßiger vornehmer Leute; etwas ernstliche Wißbegier, aber noch mehr kindliche Neugier, Lust am Seltsamen, Mysteriösen und Abenteuerlichen; etwas Vorführung lehrreicher Musterstücke, noch mehr barocke Anhäufung von Abnormitäten: — »nach damaligen Begriffen ein Universum, nach heutigen ein Chaos«. Jedoch ein Chaos, das auch seine Poesie hatte. Könnten wir durch Geisterbeschwörung einen Liebhaber von damals in die methodisch geordneten Museen von heute versetzen, er würde sie sicher geistlos und langweilig finden. Was alles gab es nicht in einer einzigen Kunstkammer zu sehen? Astronomische, physikalische, musikalische Instrumente; ausgestopfte fremde Tiere, seltsam geformte Erzstufen, abenteuerliche Korallenbildungen und Konchylien; Greifenklauen und Eingehörne; mexikanische Götzenbilder und kalikuttischen Federkopfputz; ein Stück des Strickes, an dem Judas sich erhängte, ein Zapfen von den Zedern, aus denen der salomonische Tempel gebaut worden war; mikrotechnische Wunderwerke von raffinierter Schwierigkeit, wie ein ganzer Kalvarienberg in einer Federspule oder ein Dutzend Gesichter aus einem einzigen Kirschkorn geschnitzt und mit nur durch das Vergrößerungsglas zu lesenden Inschriften; eine antike Bronzestatuette; eine Zeichnung Albrecht Dürers; Spieluhren mit winzigen Automaten; venezianische Gläser, römische Kaisermünzen, chinesische Lackarbeiten, — so ging es durcheinander: Antiquitäten, Raritäten, Kuriositäten, ein herrliches *theatrum mundi* nach damaligem Begriff, nach unserem eher Dr. Fausts und Wagners Laboratorium. Genug, wir befinden uns auch hier in der geistigen Atmosphäre viel mehr des Barock als der Renaissance. Aber man glaube nicht, daß die fürstlichen Sammler ihre Liebhaberei leicht nahmen: vielmehr sind sie mit dem für das Zeitalter charakteristischen umständlichen Fleiß auch an dies Geschäft gegangen.

Unter den fürstlichen Sammlern des späteren 16. Jahrhunderts der tätigste, ausdauerndste, auch für die schwachen Seiten des ganzen Wesens besonders bezeichnend, war Herzog Albrecht V. von Baiern (1550 bis 1579). Was er für Neuschöpfungen der Kunst aufgewendet hat,

bedeutet daneben wenig. Auch unter den Beweggründen seines Sammeleifers spielt eigentlicher Kunstsinn nur eine kleine Rolle. Die Kunst, für die er wirkliches Verständnis besaß, war die Musik, seine von Orlando di Lasso geleitete berühmte Cantorei umfaßte 47 Sänger und Musiker und kostete ihn viel Geld. Wie es mit der Kunstliebe seines Vaters Wilhelm IV. bestellt gewesen war, geht aus den beiden Hauptaufgaben hervor, die dieser sich gestellt hatte: eine möglichst reichhaltige Serie von Darstellungen berühmter Schlachten und die Bildnisse berühmter Frauen aus der Bibel und römischen Geschichte. Albrecht erhob seine Augen höher; sein Ehrgeiz ging darauf, eine wirkliche Antikensammlung zustande zu bringen; sie war die erste in Deutschland; für diese, seine mit endlosen Mühen, Verdruß und Kosten erworbenen Lieblinge richtete er einen prachtvollen Marmorsaal ein, den er sein Antiquarium nannte. Der Herzog hatte zwei Agenten in Mantua und Venedig, die ihn nach Kräften betrogen — wozu wären denn nordische Barbaren da? Es gelang ihm wohl, die unverschämten Preise herunterzudrücken, aber immer noch war die geringe Ware hoch überzahlt. Meistens ganz wehrlos stand er den gefälschten Namensinschriften und frischgebackenen Falsifikaten gegenüber. Die im Antiquarium aufgestellten Statuen waren dreiste Flickarbeiten aus Marmorfragmenten und Gips. Am höchsten galten dem Fürsten seine Porträtbüsten römischer Cäsaren, Feldherren und Dichter; bis auf 192 Nummern hatte er sie gebracht, nur war leider von ihren Namen noch nicht ein Dutzend richtig. Viel Gutes indessen, doch mehr durch Zufall, befand sich unter den Kleinbronzen, Gemmen und Münzen. — Im Verhältnis zu dem sonst üblichen kunterbunten Sammelwesen war die Trennung des Antiquariums von der Kunstkammer ein großer Fortschritt. Lesen wir die Inventare der letzteren, so sind wir wieder mitten in der Kuriosität. Der Herzog widmete sich ihr mit deutscher Gründlichkeit. Da waren z. B. die Porträts von 345 beachtenswerten Mördern. Die fürstlichen Porträtserien umfaßten alle großen europäischen Herrscherhäuser. Sie gingen bis auf Karl d. Gr. und Friedrich Barbarossa zurück, mit ihrer Echtheit war es also nicht anders, als mit der der römischen Büsten beschaffen. Albrecht hinterließ seinem Sohn die für jene Zeit sehr achtbare Schuldenlast von 2,360 000 fl. Das meiste hatten doch wohl seine überaus prächtigen Feste und der Aufwand in Kleidern und Kleinodien verschlungen. Wir besitzen noch ganze Codices mit Zeichnungen der für ihn ausgeführten Goldschmiedearbeiten.

Noch berühmter als die Münchener Kunstkammer war die von Kurfürst August begründete in Dresden. Allerdings besaß man hier nichts, was sich dem Antiquarium hätte an die Seite stellen lassen. Antiken kamen erst im 17. Jahrhundert hinzu. Dagegen gab es unter den Gemälden eine Serie von Kaiserbildern von Cäsar bis Domitian, angeblich Kopien nach Tizian; auch sonst berühmte Namen, wie Dürer

und Lucas von Leyden, die aber vor der Kritik nicht standhalten können. Kleine Alabasterkopien nach Michelangelos Tageszeiten von den Mediceergräbern waren bereits von August I. erworben, später Originale von Giovanni da Bologna. Weitaus den breitesten Raum nehmen aber die kunstgewerblichen Kostbarkeiten und mechanischen Instrumente und Spielwerke ein; August war nicht nur einer der berühmtesten Trinkhelden seiner Zeit, sondern auch ein Liebhaber der Erdkunde und Erdmessung und ein geschickter Drechsler; mehrere seiner subtilen Elfenbeinarbeiten haben sich erhalten, wie auch ein Verzeichnis der von ihm verfertigten chirurgischen Instrumente und der mittelst derselben von Arm- und Beinbrüchen geheilten Personen. Auf festlich gedeckter Tafel sah man allerlei Automaten ihr Spiel treiben: die Kurfürsten machten vor dem Kaiser die Reverenz; ein elfenbeinernes Schiff fuhr hin und her, während die Matrosen kletterten und die Segel bedienten; ein Turm von Babel erregte mit seinen vielen beweglichen Figuren in Gold und Silber besonderes Erstaunen; ein Elefant schlürfte Wasser; ein Pfau schlug sein Rad; die Göttin Deianira ließ sich entführen. Dieser Geschmack blieb am Dresdener Hof stationär. August der Starke hat an der »Geburtstagsfeier des Großmoguls«, bei der 132 Figuren vorüberdefilierten, seinen Hofjuwelier Dinglinger, einen Künstler hohen Ranges, acht Jahre lang arbeiten lassen.

Unter den Habsburgern gab es nach Ferdinand I. keinen einzigen, dem die lebende Kunst nennenswerte Förderung verdankt hätte, wohl aber mehrere große Sammler. Maximilian II. tat sich als solcher hervor, noch mehr sein Bruder Erzherzog Ferdinand, der Schöpfer der Ambraser Sammlung. Am meisten aber machte Kaiser Rudolf II. von sich reden. Die aus seinen in Spanien verbrachten Jugendjahren mitgebrachte krankhaft überspannte Meinung von seiner Würde hinderte diesen melancholischen Sonderling nicht, den Staatsgeschäften den Rücken zu kehren, um in der Abgeschiedenheit der Burg zu Prag unter seinen Kunst- und Bücherschätzen mit Antiquaren und Alchimisten als ein Donquixote der Gelehrsamkeit ein höchst wunderliches Wesen zu treiben. Sicher hat er in den Kunstdingen ein großes Wissen besessen, aber kein lebendiges; es ist bezeichnend, daß er nichts gebaut hat. Wie er neben einem Tycho de Brahe und Kepler die zweideutigsten Betrüger und Schmarotzer unter seinen Hofgelehrten hatte, so befand sich in seiner Gemäldesammlung neben großen Namen — Dürer, Holbein, Tizian, Correggio — elender Schund. Und seine Kunstkammer überbot nicht nur an Kostbarkeit — der Goldwert wurde bei seinem Tode auf 17 Millionen geschätzt —, sondern auch an Grillenhaftigkeit alle Rivalen. Ein tiefes Geheimnis umgab seine Schätze, neugierige Fragende konnten indessen durch Bestechung der Hofbeamten zuweilen einen Blick in sie tun. Maximilian von Baiern, der Sieger in der Schlacht am Weißen Berge,

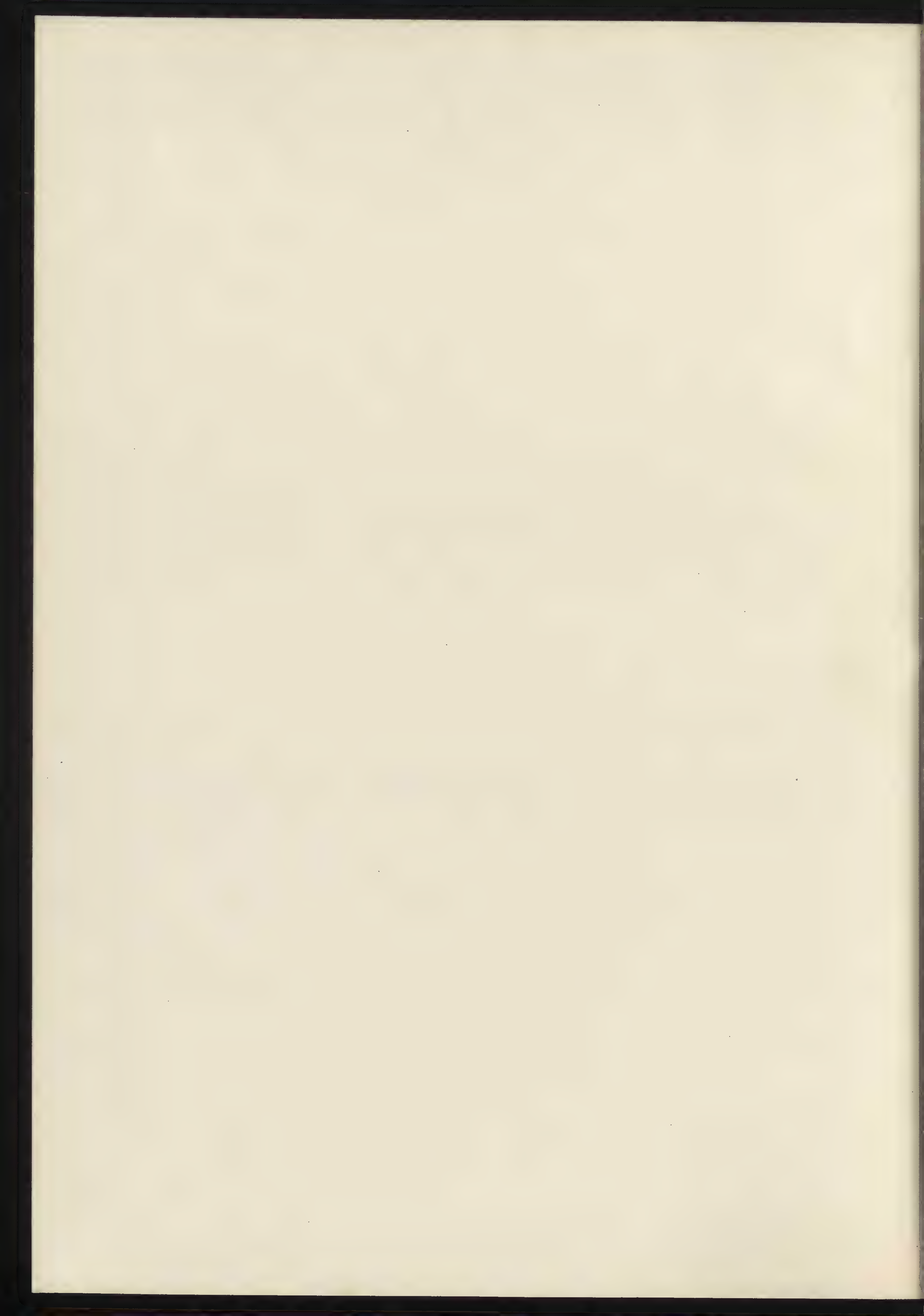
ließ sich mit einigen der wertvollsten Stücke belohnen; der große Rest kam 1648 als Beute nach Schweden.

Maximilian von Baiern, wie er seine Mitfürsten als Politiker überragte, stand er auch als Sammler auf einem höheren Niveau. Ausgaben für die Kunstkammer hören unter ihm auf, er war Kunstsammler im engeren und eigentlichen Sinn. Seine persönliche, sehr lebhafte Neigung gehörte der älteren deutschen Kunst. Zähe und zielbewußt, wie in allen seinen Handlungen, abwechselnd mit Geduld und Gewalt, ging er auch hier zu Werke. Den Nürnbergern entriß er Dürers Apostel (bei denen er die anstößigen Bibelsprüche entfernte) und den Paumgärtner Altar, den Frankfurtern die große Himmelfahrt Mariä (die später bei einem Brande in der Residenz zugrunde ging); außerdem besaß er von Dürer noch 12 kleinere (nicht durchweg zweifelsfreie) Stücke, vom älteren Holbein das große Bild des Lebensbrunnens, das nachher nach Lissabon kam.

Wir haben nur die wichtigsten Sammler aufführen wollen, möchten aber nicht schließen, ohne einen Mann zu nennen, dessen hinterlassene Papiere einen höchst lehrreichen Einblick in das ganze Treiben gewähren. Wir meinen den Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer. Er war halb Diplomat, halb Kunsthändler, an allen Fürstenhöfen bekannt, Berichterstatter in Kunstmarkt- und Weltangelegenheiten, Vermittler von Aufträgen an die Augsburger Werkstätten und Aufkäufer von Antiquitäten, ein unermüdlicher Beobachter und Notizensammler, um einige Grade weniger unkritisch als die sonstigen Agenten, und wegen seiner Uneigennützigkeit überall geehrt. Von dreiundzwanzig seiner Reisen sind Tagebücher erhalten und beträchtliche Bruchstücke seiner enormen Korrespondenz; allein an den Herzog von Pommern aus den Jahren 1610 bis 1617 hundert und einundvierzig Briefe. Unter seiner Aufsicht entstand der berühmte »Pommersche Kunstschrank«, eine übervolle Kunstkammer in Liliputformat. Durch die aus Baiern vordringende Gegenreformation wurde er aus seinen städtischen Ämtern verdrängt (wie Elias Holl) und ist in Armut gestorben 1647, ein Jahr vor dem Westfälischen Frieden.



NEUNTES BUCH.



Das vorliegende neunte Buch, das letzte unserer Darstellung, behandelt die Epoche vom Westfälischen Frieden bis zur endgültigen Auflösung des Reichs.

Ob diese Epoche wirklich die trübste unserer Geschichte ist, wie oft von ihr gesagt wurde, soll hier nicht erörtert werden. Auf jeden Fall ist sie die formloseste, rätselhafteste, doppeldeutigste. Auf der einen Seite eine Geschichte, die eigentlich keine ist, nur ein Zustand, eine Geschichte, in der allerlei m i t uns, nichts d u r c h uns geschah, in langer Folge Überfälle durch Franzosen, Schweden, Türken, Russen, Raub Straßburgs, Zerstörung Heidelbergs, Belagerung Wiens, spanischer und österreichischer Erbfolgekrieg und endlich der letzte Zusammenbruch: genug, ein ausgeblutetes, müdes, willenloses Volk; — und auf der anderen Seite ein großes Trotzdem, ein genesendes, werdendes, sich selbst erneuerndes, aus unerforschlicher Tiefe heraus ein Erstarken der seelischen Kräfte und als letztes Wort der aufsteigenden Bewegung unsere klassische Dichtung und Philosophie; dann, als diese da waren, das plötzliche Sichzusammenfinden des deutschen Geistes mit dem deutschen Willen zur Tat, zur Tat des Befreiungskrieges, die der Anfang war zur Einigung der Nation in einem neuen Staat. Niemals ist es offenbarer geworden als in dieser vom Dreißigjährigen zum Befreiungskrieg führenden Epoche: „es ist der Geist, der sich den Körper baut".

An dem Schaffen des Geistes hat nun auch die Kunst ihren Anteil gehabt. Es wäre ein aussichtsloses Unternehmen, ihre Geschichte verstehen zu wollen ohne Kenntnis der geschichtlichen Umwelt, in die sie verflochten war.

Die Betrachtung hat auszugehen von der Lage, die der Dreißigjährige Krieg zurückließ. In ihm vollendete sich Deutschlands von langer Hand vorbereitetes Schicksal. Welch andern Klang hat doch der Name des siebzehnten Jahrhunderts bei den Völkern des Westens als bei uns! Die Franzosen nennen es ihr *grand siècle,* die Niederländer, die Spanier haben in ihm in nie wieder erreichten Werken dem Wesen ihres Volkstums einen unvergänglichen Ausdruck gegeben. Was war dieses Jahrhundert für uns Deutsche? Das Jahrhundert des großen Krieges.

Sein Ergebnis war: ein Reich ohne Nation, ein Reich, dessen Bewohner außer der Gemeinschaft der Sprache und nur in beschränktem Sinne der Kultur nichts hatten, was sie verband, dessen Verfassung darauf angelegt war, die ihm innewohnenden Kräfte sich gegenseitig aufheben zu lassen, das Überlebte sorgfältig zu konservieren, das nach Leben Drängende zu hemmen; ein Reich im Herzen Europas, das aber im Spiel der Welt nicht mehr mitspielte, nur mit sich spielen ließ; ja, dies Reich glich einem balsamierten Leichnam, dessen entflohene Seele umherirrte, vergeblich nach einem neuen Körper suchend. ... Alles staatliche Leben hatte sich in die Territorien zurückgezogen, die mehr als 300 Territorien, deren Mehrzahl so klein ausgemessen war, daß in ihnen die Funktionen des Staates auf krüppelhafte Reste herabgesetzt wurden und der größte Teil der Deutschen es aufs gründlichste verlernte, zu wissen, was ein Staat sei. Das wirtschaftliche Leben: verarmt, verkümmert, unter schweren Mühen sich langsam aufrichtend. Die Gesellschaft: in starre Sonderungen auseinandergefallen, die unteren Volksschichten in dumpfem Stillstand, die mittleren eng, kleinlich, ängstlich, die oberen von fremden Kultureinflüssen so wehrlos überflutet, daß ihnen ihre Muttersprache nicht mehr als Kultursprache galt, daß Männer deutschester Prägung, wie Leibniz und König Friedrich, ihre Schriften französisch herauszugeben vorzogen. Endlich alles, was die Westvölker Zivilisation nennen, ärmer und roher als bei diesen.

Noch aber ist die am tiefsten schneidende der Trennungslinien nicht genannt: das war die durch die Religion gezogene. Auch bei den Völkern des Westens war der Zwiespalt dagewesen, aber er war überwunden: in der Weise, daß entweder die eine oder die andere Partei die Herrschaft davontrug und die abweichende ausstieß, zum wenigsten auf eine kleine Minderheit herabdrückte. In Deutschland aber, dem Mutterland der Reformation, stabilisierte sich die Teilung in zwei näherungsweise gleich starke Parteien. Der Gegensatz verlor mit der Zeit seine streitbare Schärfe — nichts von seiner Tiefe. Und man weiß, wie weit über das unmittelbar religiöse Gebiet hinaus er sich entwickelte. Es blieb andauernd für einen jeden Deutschen eine unterscheidende Grundbedingung seiner Existenz, ob er als Katholik oder als Protestant geboren war. Der Katholizismus, nachdem die Zeit der Rückeroberungen für ihn zu Ende ging, verschloß sich hinter einer hohen Schutzmauer gegen das nichtkatholische Geistesleben, und der Protestantismus, wenn er sich auch nicht mehr angegriffen fühlte, behielt sein Mißtrauen gegen den alten Gegner. Eine tiefe Entfremdung trat ein. Der katholische Süden und Westen wußte nichts von Bachs Musik und der aufblühenden neuen Dichtung, der protestantische Norden nichts von der Herrlichkeit süddeutscher Klosterkirchen; der Protestant las selten katholische, der Katholik niemals protestantische Bücher; bis in die Sitten des täg-

lichen Lebens hinein erstreckte sich der Unterschied. Und nicht nur das Volk als Ganzes, auch jeder einzelne Stamm ging seiner natürlichen Einheit verlustig. Im protestantischen Württemberg z. B. nahm die geistige Kultur eine ganz andere Farbe an als im katholischen Oberschwaben, in den fränkischen Markgrafschaften eine andere als in den geistlichen Herrschaften am Main; selbst dort, wo die beiden Bekenntnisse in derselben Stadt zusammentrafen, wie in Augsburg oder Regensburg, führten ihre Angehörigen ein gesondertes Leben. Die Kirche des Mittelalters war eine universelle, völkerverbindende Macht gewesen, seit der Reformation und Gegenreformation gab es in Europa zwei Kulturen und in Deutschland zwei Arten von Deutschen.

Zugleich trat der alte Gegensatz zwischen germanischem und romanischem Geistestypus neu in Form. Der Neukatholizismus trug auch in Deutschland romanisches Gepräge; am Wiener Hof herrschte spanisches Zeremoniell, am Münchener setzten sich italienische Hofleute fest; nur ein kleines, aber bedeutsames Zeichen ist es, daß im katholischen Süden die deutschen Vornamen durch fremde verdrängt wurden. Das norddeutsche Geistesleben hingegen trat mit Holland, England, Skandinavien in Bündnis.

Über dieser religiösen und nationalen Parteibildung aber erhoben sich universale Ideengruppen: die Aufklärung und das Weltbürgertum. Ihre Anfänge liegen schon im 17. Jahrhundert, im 18. gelangten sie mehr und mehr zur Herrschaft, wo nicht bei den Massen, so doch in der Gesinnung der geistigen Oberschicht. In der Natur der Sache lag es, daß die Saat der neuen Tendenzen in der protestantischen Welt einen vorbereiteten Boden fand, während die katholische sich zu Schutz und Pflege der überlieferten Werte berufen sah. Obenan steht hier die bildende Kunst.

Ohne Frage war die Atmosphäre der katholischen Kirche, die den Menschen nimmt wie er ist, die dem Sinnlichen in der Menschennatur neben dem Übersinnlichen ihr Recht läßt, wo nicht den Künsten überhaupt, so doch der Augenkunst gedeihlicher als die dünne und herbe Luft des Protestantismus. Rein wie im Mittelalter war die katholische Kunst der Barockzeit allerdings nicht mehr. Aufs bewußteste wurde sie gepflegt, gelenkt, den allgemeinen Zwecken der Kirche dienstbar gemacht. Bewunderungswürdig ist, wie an der Hand der Kirche die Barockkunst, aristokratisch und fremdländisch in ihrem Ursprung, doch es verstand, in die Volksseele einzudringen. Der Begriff der Kunst muß hierbei sehr weit gefaßt werden. Der katholische Gottesdienst ist durchdrungen von ästhetischen Momenten, wenn dies dürre Wort hier gebraucht werden darf. Das Schaugepränge der Kirchenfeste, Wallfahrten, Prozessionen, geistlichen Schauspielaufführungen war, als Kunst betrachtet, wohl nur ein gemischter und relativer Wert; aber es hatte das

Verdienst, die Augen des Volkes nicht stumpf werden zu lassen, den Boden aufzupflügen für die Aussaat der reinen Kunst. Hätte der katholische Süden nicht seine bildende Kunst gehabt, so wäre der beste Teil seines Innenlebens stumm geblieben.

Der Protestantismus, als Religion gefaßt, hatte zur bildenden Kunst kein Verhältnis. Die Ursachen dieser Fremdheit haben wir in der Reformationszeit kennengelernt, es wurde jetzt nicht anders. Wo das protestantische Deutschland sich im 17. und 18. Jahrhundert am intensivsten auslebte, d. i. im Pietismus, da stand es der bildenden Kunst am fernsten. Der Pietismus bedeutet für diese Epoche religiös etwas Ähnliches wie für das spätere Mittelalter die Mystik, doch gerade auf dem Grunde dieser Ähnlichkeit gesehen wird der Unterschied der Zeiten deutlich: die Mystik des Mittelalters suchte und fand im gemalten und gemeißelten Bilde ergreifende neue Töne, der gefühlsselige Pietismus war im Punkte der Kunst gefühllos. Es kann nicht geleugnet werden: unter dem Einfluß des Protestantismus war in der seelischen Struktur zunächst seiner Anhänger, allmählich im deutschen Wesen überhaupt, eine Veränderung vor sich gegangen, eine Vereinseitigung auf das Geistige hin. Die unbeschränkt bleibende Möglichkeit zu profaner Kunstübung war nur ein schwacher Trost. Wo die Kunst, insoweit sie mit der körperlichen Welt es zu tun hat, für unfähig erklärt wird, sich mit dem religiösen Leben zu verbinden, da ist sie degradiert, da verkümmert sie auch auf allen übrigen Gebieten. Offenbar liegt hierin ein Mangel der protestantischen Kultur, aber wer könnte vergessen, wodurch er ausgeglichen wurde? Der beste Teil der deutschen Musik von Schütz bis Händel und Bach und das ganze Wurzelgeflecht der aufsteigenden Dichtung haben ihre Heimat nun doch nirgends anders als im Protestantismus.

Es schränkt das eben Gesagte kaum ein, daß es wenigstens eine protestantische Baukunst, sogar Kirchenbaukunst gegeben hat. Sie war indessen mehr eine Sache des Verstandes als des Gefühls. Womit es zusammenhängt, daß sie immer dem Klassizismus, also dem Widerpart des irrationellen Barocks zuneigte. Echter Barock gedieh nur im katholischen Süden. Der Dresdener Zwinger, das einzige intensiv barocke Kunstwerk Norddeutschlands, ist für einen katholischen König gebaut worden.

Staat und Religion und die von ihnen abhängigen Lebenserscheinungen zeigen also das Bild einer Zerklüftung wie in keinem andern Volk. Derselbe Anblick wiederholt sich, nur daß die Trennungslinien anders laufen, wenn wir uns dem Aufbau der Gesellschaft zuwenden. Es ist nicht am meisten ihre Vielgliedrigkeit, was diese Jahrhunderte charakterisiert — schon im späteren Mittelalter hatte der gesellschaftliche Zu-

stand höchste Mannigfaltigkeit aufgewiesen —, es ist der Mangel an organischem Zusammenhang. Eifersüchtig gehütete Privilegien, starr verhärtete Sitten, gesonderte Bildung und Moral trennten die scharf gegeneinander abgesetzten Lebenskreise; es war das äußerste Gegenteil zu dem einförmigen und abgeflachten Zustand, bei dem wir heute angelangt sind. Bemerken wir zunächst, daß die ausgleichende und verbindende Wirkung, die vorzeiten der geistliche Stand ausgeübt hatte, in Wegfall kam. Ehemals hatte die geistliche Laufbahn auch die Niedriggeborenen zu höchsten Ehren tragen können. Jetzt gab in der protestantischen Kirche das Predigeramt, man weiß, wie wenig irdischen Glanz. In der katholischen waren die höheren Stellen gewohnheitsmäßig dem Geburtsadel vorbehalten. Genug, die Kirche hatte aufgehört, etwas die Geburtsstände Vermittelndes zu sein. Betrachten wir nun diese.

Der Eindruck, den wir vom 17. und 18. Jahrhundert empfangen, am ausgeprägtesten von den hundert Jahren von 1650—1750, ist der einer exemplarisch aristokratischen Zeit, im Gegensatz zum 15. und frühen 16., welche eine vorwaltend bürgerlich-demokratische gewesen waren. Die Vornehmheit der Geburt wurde ohne Widerspruch anerkannt wie ein Naturgesetz. Innerhalb des Adels aber unterschied man scharf zwischen hohem und niederem. Das rechtliche Kennzeichen des ersten war die Reichsstandschaft. Der zweite spaltete sich, zwar nicht rechtlich, aber in der praktischen Lebensgestaltung in Land- und Hofadel. Der Landadel lebte in seiner Enge dahin, bäurisch, ohne Ehrgeiz, seine grobianisch verwilderten Sitten nur langsam zu einem biderb-idyllischen Leben abdämpfend. Wer aus diesem altertümlichen Zustand heraus zu einer höheren Kultur strebte, mußte an einen Hof gehen; und deren gab es ja unendlich viele und von jedem Format; mußte an den Hof gehen, seinen Nacken beugen, sich zum Dienen geschmeidig machen. Figuren wie Sickingen und Hutten waren unmöglich geworden. Der Hof- und Weltmann galt dieser Zeit als der vollkommene Mensch schlechthin. Dies Ideal, von der italienischen Renaissance ausgehend, hatte auf dem Wege zuerst über Spanien, dann über Frankreich seine Farbe recht sehr verändert. Die Ausbildung der Persönlichkeit, der freien, edlen Natürlichkeit trat zurück vor der Forderung der unpersönlichen, gesellschaftlichen Konvention. Es war der Adel, wie das absolute Fürstentum ihn brauchte. Die Idee des fürstlichen Absolutismus ist undeutsch. Sie war aus dem Westen eingedrungen zu einer Zeit, als es nötig war, die Reste staatlicher Autorität zusammenzuraffen, um nach der Verwüstung durch den großen Krieg wieder zu neuer Ordnung zu gelangen. Und man wird zugeben, daß diese Leistung, mit Willkür und Härte zwar, doch daß sie erfüllt worden ist. Bei der Übertragung des Absolutismus nach Deutschland zeigte sich aber ein innerer Widerspruch. In Spanien und Frankreich gab es nur einen König, in Deutschland fiel die absolute Gewalt in

mehrere hundert Splitter auseinander. Gleichviel, die Idee hatte etwas Bezwingendes. Ein jeder, auch der kleinste, der 300 deutschen Souveräne wollte der Tautropfen sein, in dem sich das Bild des französischen Sonnenkönigs widerspiegelte. . . . . Wie winzig die wirkliche Macht auch war, ihr Schein wurde nach der dekorativen, zeremoniellen Seite mit größter Ernsthaftigkeit vorgetragen, je ernsthafter, um so lächerlicher für jeden, der außerhalb dieses Ideenkreises gestanden hätte. Aber es gab keinen solchen. Der Hof kleidete sich, speiste, tanzte, jagte, bewegte sich und atmete, um angeschaut zu werden; das ganze Leben wurde eine Bühnenaktion. In dieser Grenzverwischung zwischen Phantasieleben und gelebtem Leben zeigt sich die Überbetonung des Ästhetischen, welche für die Kultur des späten Barock überall bestimmend war. Ob in der Regelung von Sprache und Gebärde, ob in der Korrektur des natürlichen Menschenbildes durch Perücke und Schönpflästerchen, ob in der Stilisierung des Gartens sie sich äußerte — es war immer dasselbe: der vornehme Mensch muß eine Welt für sich sein, in der es anders aussieht als in der gemeinen Wirklichkeit. Montesquieu sagt in seiner Gegenüberstellung von Republik und Monarchie — wobei ihm als Monarchie die Ludwigs XIV. vorschwebte —, „daß man in der Monarchie bei den Handlungen nicht nach dem Guten frage, sondern nach dem Schönen, nicht nach Gerechtigkeit, sondern nach Großheit, nicht nach dem Vernünftigen, sondern nach dem Außerordentlichen". Unter diesem Gesichtspunkt hat man auch die fürstliche Baulust anzusehen. Ihre Triebfeder ist das Verlangen, nicht unbemerkt in der Gegenwart, nicht vergessen in der Zukunft zu sein. Das 18. Jahrhundert, zumal in seiner ersten Hälfte, übertrifft in der Menge und Kostbarkeit seiner Schloßbauten alles, was frühere, glücklichere und reichere Zeiten gesehen hatten. Es bleibt auch hinter Frankreich nicht zurück. Auf bequemes Wohnen hin zu bauen lernte man erst langsam; das erste Motiv ist durchaus das Verlangen, sich »groß und außerordentlich« zu zeigen, die Repräsentation von Macht; einer Macht, die zwar nur in geringem Grade der Wirklichkeit angehörte, deren Schein aber schon unendliche Genugtuung bereitete. Unterliegen wir doch auch noch heute völlig und willig der Suggestion dieser künstlerischen Phantasiegebilde, ohne nachzurechnen, was die wirkliche Macht dieser pompösen Bauherren, dieser Herzoge und Reichsgrafen und gefürsteten Äbte gewesen ist. Unter den Fürsten jener Generation waren viele großangelegte Naturen, die nur dadurch verdorben wurden, daß sie die Enge ihrer Verhältnisse nicht anerkennen wollten. Bei vielen auch hatte die Kunstliebe einen echteren Grund, als bloße Ruhmredigkeit. Sie lebten eben in einer Phantasiewelt. Ihr Bauluxus, darf man sagen, war unterdrückte Tatenlust, eine geträumte deutsche Geschichte.

Wenden wir uns nun zu den beiden andern Ständen, den Bauern und Bürgern. Die Lage der Bauern hatte sich, Unterschiede zugegeben, seit dem Kriege noch weiter verschlechtert. Sie waren der am meisten konservative Stand, den Städtern fremdartig und unverständlich, in ihren Sitten und ihrem geistigen Leben höchst altertümlich. Es gab noch eine bäuerliche Kunst. Das Bauernhaus ist als Bewahrer altertümlicher Überlieferung sehr der Beachtung wert, doch werden wir im Laufe unserer Darstellung auf es nicht eingehen können.

Was sodann die Städte betrifft, so lag auch bei ihnen, verglichen mit dem, was sie im späteren Mittelalter und in der Reformationszeit für die Nation bedeutet hatten, ein tiefer Kräfteverfall vor. Selbst ihre Freiheit gereichte ihnen zum Unsegen. Es ist bezeichnend, daß sich die Territorialstädte früher zu erholen begannen, während die Reichsstädte ein greisenhaftes Aussehen annahmen und behielten. Deutschland hatte die Herrschaft über die Mündungen seiner großen Ströme verloren, das Handelsübergewicht der Seemächte lastete schwer, dem Binnenverkehr erwuchsen aus der staatlichen Zersplitterung unendliche Hindernisse. Selbst Städte von dem Range Nürnbergs und Augsburgs mußten sich mit einem ins Kleine gehenden Gewerbefleiß zufrieden geben, einige, wie Köln, boten ein Bild abstoßender Verkommenheit; die kleineren sanken zu Ackerstädtchen herab. Das kommunale Leben erstarrte in ihnen in einem pedantischen Formelwesen, über das gesellschaftliche legte sich ein altersgrauer Schimmel. Hier in der bürgerlichen Mitte zeichnen sich am schärfsten die Veränderungen ab, die der deutsche Volkscharakter erlitten hatte. Das deutsche Volk der Luther- und Dürerzeit, dies saftstrotzende, kräftige, überkräftige, durchaus männliche, es ist nicht wiederzuerkennen. Die Tugenden des 18. Jahrhunderts heißen: Fleiß, Ordnungsliebe, Nüchternheit, Höflichkeit, Genügsamkeit, Gehorsam gegen die Obrigkeit und geduldige Ergebung unter den göttlichen Ratschluß — und daneben in höchster Blüte pedantische Kleinkrämerei und kauziges Philistertum. Im Soldatenrock, leider oft in fremdem, fand man noch tapfere Deutsche, aber die Zivilcourage, um dies Bismarcksche Wort zu brauchen, war abhanden gekommen. Das Holz, aus dem Dürer seine Apostel geschnitzt hatte, wo war es nur geblieben?

Man hat oft die deutsche Geschichte mit besonderer Betonung eine unglückliche genannt. Ob in ihr wirklich jenes Irrationelle, das wir Glück und Unglück nennen, eine größere Rolle gespielt hat, als bei andern Völkern, wird sich schwer errechnen lassen.

Das Schicksal eines Volkes ist es selbst, wie es in dem ewig wahren Wort gesagt ist: Nach dem Gesetz, nach dem du angetreten, so mußt du sein. In seiner Charakteranlage können im Laufe der Zeit gewisse

Züge wohl sich verschärfen, andere sich abflachen, schließlich aber gewinnt doch nichts Macht, als was von Anfang an in ihm war. Wenn die deutsche Geschichte bei dem Zustand angelangt war, den wir oben skizziert haben, dieser vernunftlosen Zersplitterung, Verwirrung und Dekomposition, wen anders können wir dafür verantwortlich machen als den deutschen Charakter? Nichts ist lehrreicher, als den genau entgegengesetzten Verlauf der deutschen und französischen Geschichte einander gegenüberzustellen. Als das Reich Karls des Großen in ein ostfränkisches und westfränkisches sich teilte, wohnte im ersten ein rassenhaft gleichartiges Volk, das sich alsbald als solches erkannte und deutsch benannte; im zweiten eine aus Kelten, Germanen, Romanen zusammengesetzte Bevölkerung, die keinen Namen besaß und keinen staatlichen Zusammenhang. Wir wollen nicht zu erklären versuchen — falls es überhaupt erklärlich ist —, wie gegen die stärksten ursprünglichen und im geschichtlichen Verlauf sich noch mehrenden Hemmungen dennoch ein französisches Volk und ein französischer Staat sich bildeten: wir wollen nur daran erinnern, wie spät dies Ergebnis eintrat. Im 16. Jahrhundert war die Einheit erreicht. Und nun wurde nachsichtslos alles ihr Widerstrebende niedergeworfen, die religiöse Spaltung überwunden, die Gleichförmigkeit der Sprache durchgesetzt, die ganze geistige Bewegung zentralisiert, die Literatur, die Kunst festen Regeln unterworfen, deren Ausführung der Gerichtshof der Akademie überwachte. Ob die französische oder die deutsche Kultur die höheren Werte hervorgebracht hat, lassen wir unerwogen; unbedingt klar ist, daß die französische die größere Zielsicherheit, Stoßkraft und Weltwirkung sich erwarb.

Zu alledem bildet die deutsche Entwicklung die genaue Antithese. Der Franzose ist Gesellschaftswesen, der Deutsche ist Individualmensch. Individualistisch angelegt war der Deutsche von jeher, seine ganze Geschichte ist nur so zu verstehen; ohne weiteres leuchtet aber ein, daß diese Neigung durch das religiöse Prinzip des Protestantismus gewaltig bekräftigt wurde. Das 17. und 18. Jahrhundert zeigt den deutschen Individualismus bis zur Karikatur verschärft, — und doch flossen aus ihm auch die Kräfte der Verjüngung. Sie wird nicht getragen von der Gesellschaft, noch weniger vom Staat, sie ist das Werk der Einzelnen, der Einsamen. Die produktiven Geister hatten miteinander keinen Zusammenhang als nur im unbewußten Untergrund des nationalen Lebens. Friedrichs des Großen Unkenntnis der deutschen Literatur ist nur ein Beispiel unter vielen. Was diese Einzelwesen tun konnten, war nur dieses, daß sie jenseits der armseligen Wirklichkeit ein freies Reich des forschenden Gedankens und der schaffenden Phantasie sich aufbauten. Goethe hat hierüber ein bitter wahres Wort ausgesprochen: er habe, sagt er, einen tiefen Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen

sei. Nun wohl, solange ein Volk noch große Einzelmenschen hervorzubringen vermag, solange ist es nicht verloren.

Für die deutsche Kunst waren alle äußeren Bedingungen des Gedeihens in dieser Zeit so ungünstig wie möglich. Und dennoch hat es eine deutsche Kunst gegeben in allem staatlichen Verfall und aller wirtschaftlichen Verarmung. Es besteht in der Tat nur eine einzige Bedingung, unter welcher Kunst unmöglich ist: die des Vorwaltens einer Gesinnung, die den Wert der Dinge allein an ihrer Nützlichkeit abmißt. Man sehe den Niedergang der holländischen Kunst in der Zeit sattesten Reichtums, man sehe in der Gegenwart das Angelsachsentum jenseits der Meere, dessen hochgestiegene und selbstzufriedene Zivilisation von Kunst nichts weiß. Das deutsche Volk nach dem Dreißigjährigen Kriege stand in seiner Zivilisation unendlich viel tiefer — ohne Kunst hat es nicht leben wollen und können. »Kunst«, sagt Goethe, »ist die Aussprache des Unaussprechlichen.« Wieviel Unaussprechliches muß damals in der deutschen Volksseele gewühlt und gedrängt haben!

Es liegt nun ja aber so, daß die Kunst, obgleich sie in ihrem letzten Wesen nur eine ist, in ihrer Erscheinung in Raum und Zeit sich in eine Mehrheit von Künsten spalten muß. Welche derselben jeweils die besten Kräfte an sich zieht, das hängt von sehr verwickelten Bedingungen ab. In der vor uns liegenden Epoche haben Baukunst, Tonkunst, Dichtkunst Werke gleichhohen Wertes hervorgebracht. Aber es geschah nicht durchaus gleichzeitig. Die Dichtkunst, als die letzte zur Blüte gelangende, hat es lange Zeit aus der Erinnerung der Nation verdrängt, daß den großen Dichtern ebenso große Tonkünstler, ebenso große Baukünstler vorausgegangen sind. Augenscheinlich haben die getrennten Gesellschaftsschichten zu den einzelnen Künsten sich verschieden verhalten. Allen Volksteilen gleichmäßig eine Freundin war nur die Musik: sie veredelte den Pomp des katholischen, sie beseelte die Dürre des protestantischen Gottesdienstes; sie schmückte die Geselligkeit der fürstlichen Höfe wie der kleinen Bürgerhäuser; sie tröstete das singende Landmädchen bei der Feldarbeit wie den einsamen Flötenspieler auf Sanssouci. Die bildende Kunst hat ihren fruchtbarsten Boden in der aristokratischen Gesellschaftskultur und der katholischen Kirche und wird durch diese beiden mit den internationalen Strömungen in Verbindung gebracht. Die Dichtung endlich ist durchaus bürgerlich, deutsch und protestantisch. Die Baukunst hatte ihr Bestes schon getan, als der Stern der neueren Dichtung erst aufging.

Die Hegemonie der Architektur im Reiche der bildenden Künste und ihr zeitliches Zusammengehen mit der Blüte der Musik hat eine tiefe

innere Begründung. Im Chor der Künste sind diese beiden, stofflich und zwecklich ganz verschieden, doch in der inneren Form die nächstverwandten, weil sie gleichmäßig unabhängig von der Gestalt der Wirklichkeit sind, reine Phantasieschöpfungen, ganz frei und zugleich am meisten beherrscht von abstrakten Gesetzen — also sind es zwei nicht nur historisch zusammengehende, sondern auch psychologisch sich wechselseitig erläuternde Tatsachen: daß in dem bestimmten Zustand der deutschen Geistesentwicklung, mit dem wir es hier zu tun haben, die Baukunst innerlich größer und reifer war als die darstellende Kunst, und im selben Zustand die Tonkunst innerlich größer und reifer als die Dichtkunst. Chronologische Daten von tiefem Sinn sind es: 1750 der Tod Sebastian Bachs, 1753 der Tod Balthasar Neumanns, des Großmeisters des deutschen Barock. Und kein Jahrzehnt verging, so starb die Barockkunst selbst. Es ist dasselbe Jahrzehnt, in dem Lessing, Winckelmann, Klopstock, Wieland, Herder ihre ersten, aufregenden, als Revolution wirkenden Hauptwerke in die Welt sandten. Die schöpferische Kraft des deutschen Geistes verließ die Welt des Raumes und des Auges und sprang über in die Dichtkunst. Man kann diesen Umschwung nicht verstehen ohne Beachtung seines engen Zusammenhanges mit der gleichzeitigen Verschiebung der Schwerpunkte innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung. Die bildende Kunst, wir sahen es, war getragen gewesen von einer aristokratischen Gesellschaft. Die neue Dichtung entsproß dem Bürgertum, das jetzt an Stelle jener die geistige Führung übernahm. Dies verjüngte Bürgertum hatte aber mit der alten ständischen Gliederung nichts zu tun. Es bestand aus der formlosen Vereinigung aller geistig freien, auf Schöpfung einer neuen, rein geistigen Welt hinstrebenden Menschen. Von der Tradition hatten sie sich gelöst, auch von der Tradition der Kunst. Dem Barock kehrte diese Generation unwillig den Rücken zu, aber eine neue Stilschöpfung gelang ihr nicht. Die Epoche, die wir nach Lessing und Herder, nach Goethe und Schiller benennen, ist eine Erneuerung der bildenden Kunst der Nation schuldig geblieben. Nur in sehnsüchtigen Rückblicken auf weit entlegene Zeiten nahm der Deutsche noch teil an der Kunst des Raumes und des Auges. Doch es wurde keine lebendige Renaissance daraus. Es ist so und nicht anders: der Frühling der deutschen Dichtung wurde der bildenden Kunst eine Eiszeit.

Erstes Kapitel.

Die Architektur des Barock.

Die Definition des Barockstils macht anerkanntermaßen Schwierigkeiten, sowohl hinsichtlich der zeitlichen Begrenzung als hinsichtlich der inneren Wesensbestimmung. Der Name gibt keinen Aufschluß. Er ist an sich sinnlos und erst in Gebrauch gekommen, als die Sache vorüber war, zuerst als ein Scheltname. So hat denn auch seine Wertung sehr verschiedene Stufen durchlaufen, von entrüstetem Abscheu bis zu taumelnder Bewunderung, und es läßt sich nicht voraussagen, wie lange die letztere ihre hohe Temperatur behaupten wird.

Wie der Name heute angewendet wird, hat er einen doppelten Inhalt, einen engeren und einen weiteren. Barock in der engeren Bedeutung ist eine historisch abgegrenzte Erscheinung, ist die Kunst zwischen dem Ausgang der Renaissance und dem Anfang des Klassizismus; Barock in der weiteren Bedeutung ist ein allgemeines Prinzip, das sich am kürzesten als Gegenpol zum Klassischen definieren läßt, ein Prinzip, das in jedem Stil auftreten kann, so zwar, daß es die vorgefundenen Formen beibehält, aber ihnen einen neuen, andern Gefühlswert gibt. Mit der negativen Feststellung, daß der Barock kein eigenes System besitzt, muß seine Betrachtung beginnen.

Wir bemerkten im Laufe unserer Darstellung barocke Züge in der späten Antike, dem späten romanischen, dem späten gotischen Stil; wir lernten im 16. Jahrhundert in der nordisch-germanischen Welt eine anwachsende Opposition gegen den Kunstgeist des Südens kennen; wir sehen endlich selbst in Italien die Renaissance, als eine in ihrem Wesen klassische Kunst, vom Barock überwunden. Der Barock — jetzt in seiner engeren Bedeutung zu verstehen — ist eine Gegenbewegung gegen die Renaissance, zu der sich die zeitweilig durch diese zurückgedrängt gewesenen alten Mächte des Abendlandes, die Gefühlsart der germanischen Völker wie der Geist der katholischen Gegenreformation, miteinander verbanden, beide darin einig, daß nicht auf dem Bündnis des Schönen mit dem Vernünftigen, sondern auf übervernünftigen Kräften die Macht der Kunst beruhe.

Noch mit einiger Zurückhaltung haben wir es bei Betrachtung der Spätgotik gesagt: vielleicht ist der Barock überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung. Angesichts der Entwicklung des späten 16. und des 17. und 18. Jahrhunderts verwandelt sich das Vielleicht in ein bestimmtes Ja. Das eingeborene germanische Kunstgefühl fordert ein unbeschränktes Recht für den freien Ausdruck seelischer Bewegung. Und dasselbe forderte, heftiger und ausschließlicher als je zuvor, die neukatholische Frömmigkeit. Barock will Ausdruck — Ausdruck um jeden Preis, auch um den der Form. Man weiß, daß der restaurierte Katholizismus nicht nur in Luther und Kalvin, sondern ebenso in der Renaissance seinen Feind sah. Der Augenblick war gekommen, wo die humanistische Ruhe im Sichtbaren und Begreifbaren keinen Trost, keine Befriedigung mehr gab. Das religiöse Gefühl wurde heiß und dunkel, schwärmerisch und kampflustig. Die Architektur der Renaissance symbolisierte einen Zustand harmonischer Ausgleichung der Kräfte jenseits des Kampfes — »das Glück der Formung und Begrenzung« —, der Barock stellt den Kampf selbst dar, »Schönheit heißt nicht mehr Harmonie, Schönheit heißt Kraft«. Es ist keine Paradoxie, wenn man schon in Michelangelos Peterskuppel — sehr anders hatte Bramante sie gedacht — heimliche Gotik erkannt hat. Die italienische Baukunst mußte erst zum Barock umschlagen, bis sie den Deutschen verständlich werden konnte, und in Deutschland war es, wo der Barock seine letzten Möglichkeiten kundgab; wie auch eine Germane es war, Rubens, durch den die barocke Malerei ihren höchsten Ausdruck fand.

In einem historischen Stil läutert sich und verdichtet sich zur Form jenes formlose Etwas, das wir den Zeitgeist nennen. Das 17. und 18. Jahrhundert war aber viel zu zerrissen — in der Religion, der Rasse, der Kulturüberlieferung —, als daß es einen einheitlichen Stil hätte ertragen können. Neben dem Barock ist niemals ganz und überall der klassizistische Gegenspieler aus der Welt verschwunden. In Oberitalien starben die Nachfolger Palladios nicht aus, in England hatte der Klassizismus seine eigene Tradition mit dem Höhepunkt in der Londoner Paulskirche, vor allem in Frankreich errang der Barock immer nur kurze Erfolge: der französische Geist verlangte in der Vernunft begründete, von der Gesellschaft sanktionierte Regeln, die Akademie war immer klassizistisch gesinnt; Bernini unterlag mit seinem grandiosen Louvreprojekt dem kleiner gedachten, aber französischeren Perraults. — Der Inhalt des Zeitalters ist nicht Alleinherrschaft des Barock, vielmehr Kampf des Barock mit dem Klassizismus, so zwar, daß immer nur ein relatives Übergewicht des einen oder des andern Prinzips erreicht wird. Der Barock ist nicht in jedem Augenblick irrationell, er kennt auch die Mathematik — man denke nur an seine Gärten und seine Stadtpläne —; nicht immer Auflösung des Umgrenzten

ins Unendliche, sondern auch klar und bestimmt — man nehme seine Palastfassaden —; nicht immer malerisch offen, sondern auch plastisch zusammengefaßt; nicht immer ekstatisch erhitzt, sondern auch kalt und nüchtern. In der Kirchensprache zu reden: der Barock ist eine *complexio oppositorum.*

Mit der architektonischen Formenlehre läßt sich das Wesen des Barock nicht erfassen. Die in gewissem Umfang neu erfundenen Schmuckformen des Barock haben nur sekundäre Bedeutung; die Strukturformen sind durchaus nur Entlehnungen aus der Renaissance, barock nur in der gänzlich veränderten, eigenmächtigen, systemlosen, oft paradoxen Art ihrer Verwendung. Hätten diese Formen innerhalb des Ganzen ein selbständiges Teildasein, so hätte der Purismus recht, sie als abscheulich zu empfinden. Allein, das Kompositionsprinzip des Barock ist ein subordinierendes. Was der Barock als Neues bringt (sagt Wölfflin), ist nicht das Einheitliche überhaupt, sondern jener Begriff von absoluter Einheit, wo der Teil als selbständiger Wert mehr oder weniger untergegangen ist im Ganzen. Der Barock gibt eine gewundene Säule, einen gebogenen Fries, einen Giebel mit ausgebrochenem Scheitel nicht deshalb, weil er diese Umformungen als einzelne für schöner hielte, sondern weil sie in bestimmten Fällen der bewegten Gesamtform sich besser einfügen. Letzten Endes ist überhaupt nicht der Baukörper dem Barock das Wichtigste. Ist es also der Raum? Hier ist zunächst zu sagen: ein Raum wie das römische Pantheon oder wie der einer mehrschiffigen mittelalterlichen Kirche, wo auch die Seitenschiffe für sich gesehen werden können, ist der Barockraum nicht. Seine Grundrisse sind viel komplizierter, als die der ihm vorangehenden Stile; doch sind sie immer so, daß ein Hauptraum die volle Herrschaft hat und die Nebenräume ihre Selbständigkeit an das Ganze hingeben. Dieser Grundsatz erstreckt sich bis auf die letzte Einzelheit. Kein Altar, keine Statue, kein Ornament gilt etwas für sich allein, nur vom Ganzen empfangen sie ihren Sinn. Ist nun dieses Ganze der Raum? Raum im Verstande der Renaissance nicht. Dieser wird sozusagen als ein plastisch modellierter empfunden. Der Barockraum hingegen hat für das Auge keine fest bestimmten Grenzen. Er hat etwas Flutendes. Er braucht Nebenräume, Kapellen, Emporen und was es sonst sei, in die er überfließt, die er in sich zurücksaugt. Seine Wände sind mit Tiefenvorstellungen durchsetzt, seine Decken aufgelöst. Die Grenze zwischen Tragendem und Lastendem läßt er unbestimmt. Alles Einzelne ist Welle, das Ganze ist Fluß. — Wir werden, was hier nur angedeutet werden kann, an späterer Stelle weiter auszuführen haben.

Die unsystematische, eines zentralen Formgedankens entbehrende Natur des Barock bedingte nun auch eine Andersartigkeit seines geschichtlichen Verlaufs. Gotik und Renaissance hatten ihren Ursprung

in eng begrenzten Landschaften, von denen aus sie sich konzentrisch ausbreiteten. Der Barock dagegen ist in jedem Lande unabhängig vom andern entsprungen, wenn seine Zeit gekommen war. Darum haben deutscher, italienischer, spanischer usw. Frühbarock noch ein sehr verschiedenes Aussehen und erst auf seiner zweiten Stufe gleichen sich die nationalen Ausdrucksweisen bis zu einem gewissen Grade aus. Frühbarock wäre also der nach den Volksarten differenzierte Zustand, Hochbarock der international ausgeglichene. Was bezeichnet aber den Spätbarock? Die Frage ist nicht einfach zu beantworten, weil hier die gebräuchliche Terminologie eine noch nicht geklärte Konfusion enthält. Man sagt, auf den Barock seien das Rokoko und der Zopf gefolgt. Der Name „Zopf" wird heute in der strengen kunstwissenschaftlichen Literatur nur noch selten gehört. Dagegen hat sich der Name „Rokoko" fortlaufend im Gebrauch erhalten. Er ist zugleich mit der Sache aus Frankreich übernommen. Aber sofort bemerkt man, daß er dort einen viel engeren Sinn hat, als bei uns. Wir verstehen unter Rokoko so ziemlich alles, was von etwa 1730 bis 1770 gebaut worden ist. In Frankreich bezeichnet er überhaupt nicht einen Baustil, sondern nur eine bestimmte Art der Dekoration und zwar allein der Innendekoration und des Mobiliars, eine abgegrenzte, kurzlebige Mode innerhalb des umfassenden Begriffs des *style Louis XV*. Von der Innendekoration ausgehend bleibt das Rokoko auch wesentlich auf diese beschränkt. Mit den Bauformen des Äußern besteht im Grunde nur ein negativer Zusammenhang. Die französische Zivilbaukunst (und soweit sie von dieser abhängig ist, auch die deutsche) gibt vom Tode Ludwigs XIV. ab die wuchtigen und schwellenden Formen, fast das ganze Pilaster- und Säulenwesen des bisherigen Barock auf, die Wände werden durch Lisenen in flache Rechtecke geteilt, genug, die Barockformen werden abgeschwächt, ernüchtert. Auch die Innenausstattung verändert sich in der Richtung des Atektonischen, nimmt jenen leichten und spielenden Charakter an, der hier nicht näher zu beschreiben ist. Gegenüber der immer maßvoll und korrekt bleibenden Louis XV.-Dekoration bezeichnet nun das Rokoko das Ausschweifende und Abenteuerliche. Es ist nicht reinblütig französischer Geschmack. Die Hauptvertreter in Paris waren Oppenort und Meissonier, der eine ein Vlame, der andere in Turin geboren und an Guarini, dem kühnsten der italienischen Spätbarockkünstler, gebildet. Paris war damals eine internationale Stadt. Wie unter den Aufklärungsphilosophen, so auch unter den führenden Kunsthandwerkern bemerkt man Deutsche. Es war folgerichtig gehandelt, daß die Hüter des echten französischen Geistes das Rokoko bekämpften.

Wir glauben uns nicht zu täuschen, wenn wir meinen, daß gerade die getadelten Eigenschaften, das „Widervernünftige und Unnatür-

liche", kurz das Barocke im Rokoko, ihm hinwieder in Deutschland die Herzen gewann. Was ein feinfühliger Künstler unserer Tage, Auguste Rodin, schon für das französische Rokoko erkannte, das Wiedererwachen spätgotischer Erinnerungen in ihm, ist erst recht für das deutsche Rokoko wahr. Auch der Ohrmuschel- und Knorpelstil spielt hinein. Auf deutschem Boden entwickelte sich das Rokoko sofort weiter und wurde zu einem, man darf es sagen, nationalen Stil, während es in Frankreich nur eine kurzlebige Mode war. Ein Baustil wurde das Rokoko auch in Deutschland nicht. Wenn es zuweilen geschieht, daß es bis in die Bauformen des Äußern vordringt, verrät sich überall „eine dilettantische Unsicherheit, die mit der durchgehenden Meisterschaft in der Handhabung dieser Formen in dei Innendekoration in auffallendem Widerspruch steht" *. Die eigentlichen Bauformen aber laufen nur zeitlich der Rokokodekoration parallel, in kausalem Zusammenhang mit ihr stehen sie nicht.

In der Summe: Das Rokoko ist 1. nicht vom Barock zu sondern, nur eine bestimmte, späte Phase desselben, 2. es tritt in die Erscheinung allein in der Dekoration; 3. es findet sein Anwendungsgebiet hauptsächlich in der profanen Kunst. Die gewaltigen Raumschöpfungen des Kirchenbaues sind als solche, auch wenn sie mit Rokokodekoration sich verbinden, völlig ohne Zutun des Rokoko entstanden. Die sachgemäße Benennung dieser letzten Epoche kann nur „Spätbarock" sein.

Epochen des deutschen Barock.

In runder Rechnung ein Menschenalter nach der Beendigung des Dreißigjährigen Krieges — vereinzelte frühere Versuche fallen nicht ins Gewicht — begann die monumentale Baukunst sich wieder zu regen. Ein halbes Jahrhundert lang war der Name Deutschlands aus dem Buch der Kunstgeschichte gestrichen gewesen: eben das halbe Jahrhundert, in dem außerhalb Deutschlands die europäische Barockkunst auf der Höhe fruchtbarer Kraft stand, die Epoche der Rubens und Rembrandt, der Velasquez und Murillo, der Mansart, Poussin und Lebrun, der Bernini und Borromini ... Als im letzten Drittel des Jahrhunderts die deutsche Kunst aus ihrer Betäubung langsam erwachte, stand sie einer veränderten Welt gegenüber: einer Welt von blendendem Glanz. Die Kontinuität der eigenen Entwicklung aber war zerrissen. In bürgerlichen Kreisen wurde wohl hie und da der Versuch gemacht, dort fortzufahren, wo man vor 50 Jahren stehengeblieben war — Beispiele: die Rathausbauten in Würzburg 1659, Halberstadt 1662, Lemgo 1663, die Ornamentbücher von Unteutsch 1650, Erasmus 1666 —, aber es war ein unhaltbarer Standpunkt. Die den Ausschlag gebenden fürst-

* A. von Zahn in dem noch immer lesenswerten Aufsatz in der Zeitschrift f. bildende Kunst 1873.

lichen und kirchlichen Bauherren suchten nichts anderes als Wiederverbindung mit der zur Zeit geltenden Kunstweise des Auslands. So liegt zwischen dem Frühbarock (den wir im 8. Buch behandelt haben) und dem Hochbarock eine breite, unüberbrückbare Kluft.

Der Hochbarock ist die Zeit von 1680 bis 1720. Wir nennen ihn so als Parallele zur europäischen Stilentwicklung, nicht weil wir ihn am höchsten werten. Drei Abschnitte zeichnen sich in ihm deutlich ab. Im ersten sehen wir zerstreute und einigermaßen kümmerliche Anläufe zur Wiederbelebung. Im zweiten stützt sich die Baukunst Deutschlands wesentlich auf fremde Hilfskräfte, im Süden auf Ankömmlinge aus Italien und den Alpenländern, im Norden auf Niederländer; die neben ihnen beschäftigten deutschen Maurermeister sind bescheidene Männer, die immerhin das Verdienst haben, daß sie die heimische Tradition nicht ganz erlöschen lassen. Im dritten Abschnitt erst erhebt sich eine deutsche Generation von überragender Stärke des Talents. Sie ist bei den Italienern in die Schule gegangen, handhabt aber das dort Erlernte mit entschiedener, durchaus persönlich gefärbter Eigenart. Die Fremden verschwinden nicht, treten aber in die zweite Linie. Die Größten dieser Generation sind: in Österreich Bernhard Fischer (geb. 1656), Lucas Hildebrand (geb. 1668), Jakob Prandauer (geb. 1655?); in Schwaben Franz Beer (geb 1660); in Franken Johann Dientzenhofer (geb. 1660—70); am Mittelrhein Maximilian Welsch (geb. 1671); in Sachsen Matthäus Pöppelmann (geb. 1662) und Georg Bähr (geb. 1666); in Preußen Andreas Schlüter (geb. 1664).

Zwanzig bis dreißig Jahre jünger ist die Generation des Spätbarock. Zu ihr gehören: Cosmas Damian Asam (geb. 1686), Egid Quirin Asam (geb. 1692), Dominikus Zimmermann (geb. 1685), Joseph Effner (geb. 1687), Balthasar Neumann (geb. 1687), Joh. Michael Fischer (geb. 1691), J. C. Schlaun (geb. 1694), Fr. J. Stengel (geb. 1694), W. v. Knobelsdorff (geb. 1699). Neben diesen deutschen Meistern begegnen wir aber auch fremdländischen, zum Teil allerdings aus in Deutschland akklimatisierten Familien. Wir nennen die Namen: Frisoni, Retti, Gabrieli, Bibiena, Chiaveri, Du Ry, Cuvilliès, de la Guêpière.

Wie sollen wir diese fortdauernde Heranziehung des fremdländischen Elements beurteilen? Jedenfalls nicht vom nationalistischen Standpunkte aus. Die Kunst des späten Barock war international geworden. Der Gedanke, daß die nationale Geistesanlage ein Faktor im künstlerischen Schaffen sei, war diesem Zeitalter völlig fremd. Es glaubte an ein allgemeingültig Richtiges und Schönes. Wem man zutraute, daß er seine Kunst verstand, der war willkommen, gleichgültig, aus welchem Volk er kam. Diesen übernationalen Standpunkt hatte stets die katholische Kirche eingenommen. Rom als Mittelpunkt der katholischen Welt war zugleich die hohe Schule der Baukunst gewesen.

Indem aber allmählich das gegenreformatorische Prinzip seine Kraft einbüßte, verlor Rom seine zentrale Bedeutung. Der Schwerpunkt verschob sich dorthin, wo die politische Vormacht in Europa lag, in die Hauptstadt Frankreichs.

Es ist lange her, seit wir zuletzt in der deutschen Kunstgeschichte von einer Einwirkung Frankreichs gesprochen haben. Nichts wäre natürlicher gewesen, als wenn ein so kunstbegabter und tätiger Nachbar dauernd nach Deutschland hinübergewirkt hätte. In Wahrheit ist es aber nur mit großen Pausen geschehen. Der Einfluß war stark und fruchtbar im 13. und 14. Jh. Im 15. sank er auf Null. Bemerklich machte er sich erst wieder nach dem Dreißigjährigen Kriege, einstweilen nur sporadisch und nicht von der Hofkunst aus, sondern vermittelt durch die hugenottischen Emigranten und die Niederländer. Die bedeutungsvolle Wendung, von der wir jetzt zu reden haben, trat ein im zweiten Jahrzehnt des 18. Jh. Ein schlagendes Beispiel gibt die Baugeschichte des kurbairischen Schlosses Schleißheim, des kurkölnischen in Bonn: sie waren kurz vor Beginn des spanischen Erbfolgekrieges begonnen worden von Italienern; nach Beendigung desselben wurden sie fortgesetzt von französischen und in Paris gebildeten deutschen Künstlern. Es ist klar, wodurch diese Wendung bewirkt wurde: durch die Festsetzung der französischen Gesellschaftskultur an den Höfen. Am längsten widerstand der italienisch und spanisch gewöhnte habsburgische. Man übersehe auch nicht das Hineinspielen des unmittelbar politischen Motivs, besonders die Parteinahme der Wittelsbacher in München und Köln für Frankreich und gegen Österreich. In der Baugeschichte des Würzburger Schlosses werden wir die Einflüsse von Wien und Paris sich kreuzen sehen. Die Baumeister von Ludwigsburg, obgleich Italiener, wurden ausdrücklich auf Paris hingewiesen. In Wien ist die Kaiserin Maria Theresia, die erste, die ein Bündnis mit Frankreich einging, auch die erste, die dem französischen Geschmack Einlaß gab. Doch geschah das erst spät, zu einer Zeit, als er in Deutschland überall durchgedrungen war. Beachten wir genau die Grenzen, in welchen das geschah. Es ist allein der Profanbau, der sich dem französischen Vorbild ergab. Ausgeschlossen blieb das ganze große Gebiet der kirchlichen Baukunst. Phantasieschöpfungen wie die der Brüder Asam, Zimmermanns, nicht minder die gewaltigen Raumgedichte Balthasar Neumanns und Michael Fischers lagen gänzlich außerhalb des französischen Gedankenkreises. Auch würde man sich sehr irren, wenn man die Schloßbauten des Spätbarock schlechthin in französischem Fahrwasser sich denken wollte. Ihr Eigentümlichstes, ihre gewaltigen Treppenhäuser und Festsäle, wachsen weit über die Intentionen der Franzosen hinaus. Friedrich der Große charakterisierte die Bauten Knobelsdorffs dahin, daß sie in der Außenarchitektur italienisch seien

und von den Franzosen nur *la distribution, la commodite et les ornements des appartements* hinübergenommen hätten. Mit geringen Vorbehalten kann dieser Satz verallgemeinert werden. Die Franzosen wirkten am meisten durch ihre Theorie. . . . Was die Schloßarchitektur von den Franzosen lernte, ist wesentlich die geschickte und flüssige, den Bedürfnissen des vornehmen Gesellschaftslebens angepaßte Anordnung des Grundrisses. Damit hängt ein zweites Gebiet für die Wirkung französischer Muster zusammen: die Innendekoration. Ihr wichtigstes Ergebnis ist die Aufnahme des Rokokoornaments. Wir haben uns hierüber schon an früherer Stelle ausgesprochen, müssen hier aber wiederholen: daß das Rokoko seine volle Entfaltung erst in Deutschland gefunden hat. In Frankreich war es um 1750 bereits im Verenden, in Deutschland hat es bis 1770 und stellenweise noch länger ausgedauert. Dann wurde in der Stilgeschichte ein neues Blatt aufgeschlagen.

Eingespannt in das schlimme Jahrhundert vom Westfälischen Frieden bis zum Siebenjährigen Kriege konnte die Geschichte des deutschen Barock nichts anderes sein, als eine fortlaufende Auseinandersetzung zwischen dem eingeborenen deutschen Kunstgeist und der Anpassung an das Ausland. Dabei ist aber gerade in dieser Zeit die deutsche Baukunst mit großen Künstlerpersönlichkeiten reicher gesegnet gewesen als je seit dem Mittelalter, und sie waren Persönlichkeiten in einem besondern Sinn, wie das Mittelalter es nicht gestattete. Was ist aber eine Persönlichkeit andres als die Sublimierung der Kräfte ihres Volkes? Hier ist der Ort, den Spruch Goethes in Erinnerung zu bringen: »daß der Deutsche sich treu bleibt und wenn er auch mit fremden Zungen spricht«.

Der katholische Kirchenbau.

Der katholische Kirchenbau trägt den Charakter des frommen Werkes. Er wird getragen von lebendigster Teilnahme der Laien, die nicht nur durch Gaben, Stiftungen, Vermächtnisse ihn fördern, die auch ihre Denkweise in ihm wiederfinden wollen. Der persönliche Eifer der Kirchenfürsten tritt dagegen auffallend zurück. Die bischöflichen Kathedralkirchen sind im Barock am schwächsten vertreten. Der Dom zu Salzburg, begonnen schon in der Renaissance, ist der einzige Neubau in dieser Gattung; sonst begnügte man sich, durch Umbau einzelner Teile, noch häufiger durch bloße Neudekorierung dem neukatholischen Geschmack Genüge zu tun (Passau, Freising, Würzburg, Hildesheim). Wenn mehrere Bischöfe zu den größten Bauherren des Barock gehörten, so erwarben sie sich diesen Ruhm auf profanem Gebiete, durch Ausschmückung ihrer Residenzen, durch Anlage prachtvoller Schlösser und Lustorte. Anders die geistlichen Orden. Ihnen verdankt der Kirchenbau sein Meistes und sein Bestes. Allein nicht die neugestifteten Orden, so wichtig sie sonst für das kirchliche Leben waren, standen an

der Spitze. Der Jesuitenorden z. B., führend im Frühbarock, grundlegend für die Vorstellung, daß der römische Stil der katholische schlechthin sei, hat doch im hohen und späten Barock nur ausnahmsweise selbst gebaut, und einen besondern „Jesuitenstil" hat es ja überhaupt nicht gegeben. Nein, es waren die alten Orden, die Benediktiner, Augustinerchorherren, Prämonstratenser, in geringerem Grade die konservativen Zisterzienser, bei denen die Freude am Bauen mächtig hervorbrach. Sie fühlten es als eine Verpflichtung gegen den alten Ruhm ihrer Stifter. Die zu Ehren der Vollendung eines Neubaus erscheinenden großen Gedächtnisblätter in Kupferstich, die Klosterchroniken und manche Festschriften stellen diesen Beweggrund klar ins Licht. Wir erinnern uns, daß bei den vornehmen alten Orden die Bautätigkeit schon im späten Mittelalter erloschen war; ein Bau wie der des Reichsstifts St. Ulrich und Afra in Augsburg ist sehr eine Ausnahme. Dann kam die Erschütterung durch Reformation, Bauernkrieg, Dreißigjährigen Krieg. Die Reihe der Neubauten eröffnete 1651 das Reichsstift Kempten im Allgäu, im Norden 1667 die Wiederherstellung des Klosters Corvey an der Weser; jenes mit einer gewissen Großartigkeit der Absicht, doch ungeschickt ausgeführt, dieses geradezu dürftig. 1670 folgte das Stift Haug in Würzburg als erster großer Barockbau in Franken. Kurz vor Ende des Jahrhunderts (etwas früher in Österreich) setzte sich dann in Oberdeutschland der Strom in ganzer Breite in Bewegung. Was hier die beiden nächstfolgenden Menschenalter im Kloster- und Klosterkirchenbau leisteten, ist den tätigsten Zeiten des Mittelalters gewachsen. Die Bewegung ergriff auch die Landkirchen. Nur wenige von ihnen sind in Baiern und Oberschwaben zu finden, die nicht ausgebaut, umgebaut, zum mindesten mit moderner, d. i. barocker Dekoration überkleidet worden wären. Dazu die ungezählten Wallfahrtskirchen. Sie sind das volkstümliche Gegenbild zu den dem Geschmack der Gebildeten huldigenden Klosterkirchen, das Laboratorium, in dem die internationalen Bauformen mit dem Metall der heimischen Überlieferung zusammengeschmolzen wurden und von wo aus gotische Baugedanken den Weg in die große Architektur zurückfanden.

Mit dem klösterlichen und ländlichen Kirchenbau kann sich der städtische nicht messen. In ihm sind vornehmlich die neuen Ordensgesellschaften tätig. Die Pfarrkirchen blieben gotisch oder wurden oberflächlich barockisiert. Im zweiten Fall offenbarte sich die innere Verwandtschaft zwischen Spätgotik und Barock so entschieden, daß die Verschmelzung, wenn sie nur von geschickten Händen ausgeführt wurde, glänzend gelang. (Beispiele: Pfarrkirche St. Peter und Hl. Geistkirche in München, St. Moritz, Kreuzkirche und Dominikanerkirche in Augsburg.)

Die Bautätigkeit der Klöster, auf die wir noch einen Augenblick

zurückzukommen haben, war mit dem Kirchenbau nicht abgeschlossen; in großer Menge sind auch ihre Wohn- und Nutzbauten — oft früher in Angriff genommen als die Kirchen — erneuert worden. In ihnen äußert sich die Repräsentationslust des Barock mit einer uns unverständlich bleibenden Überschwenglichkeit. Es wurden Abmessungen gewählt, die über das praktisch Verwendbare so weit hinausgehen, daß es oft wie Größenwahn aussieht. Man begreift, daß die meisten Pläne mehr oder minder unvollständig zur Ausführung kamen. Aber auch schon, was ausgeführt wurde, macht rätselhaft, wie diese enormen Raumfolgen mit Menschen gefüllt wurden. Waren doch die Klöster der Barockzeit weit weniger stark mit Mönchen bevölkert als die des Mittelalters (eine genauere Statistik besitzen wir leider nicht). Rechnet man auch hinzu, was für ausgedehnte Folgen von Gastzimmern, für Schulen, für Verwaltungszwecke in Anspruch genommen wurden, so bleibt noch oft ein Rest, für den wir keine Erklärung haben. Die größte Zahl von Klosterbauten ersten Ranges besaß Österreich: Klosterneuburg, Melk, Göttweih, St. Florian, Admont usw. In Oberbaiern mögen Tegernsee (heute zur Hälfte abgebrochen) und Ettal an der Spitze stehen. Das gelobte Land ist Oberschwaben: in Ottobeuren, Weingarten, Ochsenhausen, Schussenried, Zwiefalten, Wiblingen finden wir gewaltige Fragmente noch gewaltigerer Pläne. In der Schweiz Einsiedeln und St. Gallen. In Franken obenan Ebrach; vieles seither zerstört. In Schlesien Grüssau, Trebnitz, Heinrichau. Alle diese Namen nur Beispiele aus einer weit größeren Menge. Wie man bemerkt, gehören sie dem Süden und Südosten an. Die rheinischen und westfälischen Klöster blieben an Menge und Wert zurück. — Dunkel bleibt auch vieles auf der wirtschaftsgeschichtlichen Seite. Wurden die Baumaterialien dem eignen Grund und Boden entnommen, so kann die gröbere Arbeit doch nicht ganz durch Frondienste geleistet worden sein, denn alle diese Bauten sind in sehr schnellem Tempo getätigt worden; und für die Dekoration und Altarausstattung waren geschulte Handwerker nötig, die bezahlt werden mußten. Es wäre dankenswert, wenn die wirtschaftsgeschichtliche Forschung dieser noch offenen Fragen sich annehmen wollte.

Der Barock benutzt alle bisher, in der Renaissance wie in der Gotik, gebräuchlich gewesenen Raumarten; aber er tut es mit Modifikationen. Berücksichtigt man diese, so bemerkt man, daß seine Absichten nicht so ungleichartig waren, als die Mannigfaltigkeit der angewendeten Grundformen erwarten ließe.

Die normale Raumart des Frühbarock, auch späterhin in Konkurrenz mit anderen reichlich im Gebrauch, ist der einschiffige Langbau mit Tonnengewölbe. Sein barockes Gepräge empfängt er von der

Behandlung der Langseiten. Sie werden durch einspringende Pfeiler gegliedert. An ihnen staffeln sich hintereinander die Seitenaltäre, ihre Stirnseite wird durch Halbsäulen oder Pilaster charakterisiert. Das Konstruktionsschema ist mithin eines, das schon in der Spätgotik Oberdeutschlands, zumal an Landkirchen, sehr verbreitet gewesen war; verändert haben sich nur die Maßverhältnisse und die Bogenform, Halbkreis anstatt Spitzbogen (Ausgangspunkt die Jesuitenkirche in Dillingen; weitere Beispiele Weyarn, Fürstenfeld, Diessen). Eine Erweiterung erfährt dieser Typus, wenn die Räume zwischen den Wandpfeilern zu förmlichen Kapellen vertieft und über ihnen Emporen angelegt werden (Ausgangspunkt die Michaelskirche in München).

Die zweite Familie sind die Langbauten mit Freistützen, sei es nach dem Prinzip der Hallenkirche, sei es nach dem der Basilika. Die Hallenkirche wird als Erbschaft aus der Gotik im Frühbarock noch häufig angewendet, nach 1650 wird sie selten, im 18. Jahrhundert taucht sie wieder auf (bedeutende Beispiele reiner Hallenkirchen: Jesuitenkirche in Heidelberg, Klosterkirchen Schöntal und Komburg, Peterskirche in Mainz). Häufiger tritt Verschleierung des Raumbildes ein: die Seitenschiffsjoche werden durch Querwände mit niederen Durchgängen gesondert (St. Mang in Füssen), oder sie werden in Kapellen und Emporen aufgeteilt (Obermarchtal, Weingarten, Zwiefalten). In beiden Fällen vermischt sich die Hallenkirche mit der einschiffigen; das Prinzip der ersten beherrscht die Konstruktion, das der zweiten das Raumbild.

Die Basilika tritt erst im Hochbarock auf, und zwar von Italien her eindringend. In reiner Form, d. h. so, daß die Seitenschiffe einheitlich durchlaufende Räume bilden, verhältnismäßig selten (Stiftskirche in Kempten, Dom in Passau, Dom in Fulda, Klosterkirche Tegernsee), häufiger mit Aufteilung der Seitenschiffe in Kapellen, wobei es für den Raumeindruck keinen wesentlichen Unterschied macht, ob dieselben geschlossen sind oder von Durchgängen durchbrochene Seitenwände haben (Theatinerkirche in München, Stift Haug, Waldsassen, viele österreichische Klosterkirchen).

Ein für den Sinn des Barock Wesentliches geht aus dieser Übersicht hervor: daß er die klar ausgeprägten Raumformen nicht liebt; er läßt den einen Typus in den andern überfließen. Die einschiffige Wandpfeilerkirche erhält eine Andeutung von unentwickelter Dreischiffigkeit und die dreischiffigen Freipfeilerkirchen werden durch die Behandlung der Abseiten verunklärt. Es soll eben der Mittelraum unbedingt dominieren, der Herr sein, aber nicht allein sein, vielmehr Trabanten um sich haben. Man nehme als Beispiel Weingarten (Abb. 470, 486). Die Seitenschiffe sind schmal und mit quergestellten Tonnen überdeckt; ihre Zwischenwände werden durch geräumige Durchgänge gebrochen, die Emporen schwingen mit konkavem Grundriß gegen die Außenwände

aus, der Mittelraum dringt in sie ein, überall ein Nachgeben und Ausweichen.

Der Chor. So verschieden groß oder klein er ist, so vielgestaltig er den wechselnden praktischen Bedürfnissen entgegenkommt, immer geht die eine Absicht durch: ihn nicht gegen das Gemeindehaus abzuschließen (wie die Gotik es durch den Lettner getan hatte), sondern ihn dem Einblick zu öffnen, aller Augen auf ihn zu ziehen, ihn als Bühne für das gottesdienstliche Schauspiel aufzufassen. Zuweilen trennt sich der Chordienst von den Altarzeremonien und es wird hinter dem Hochaltar ein ausgesonderter Mönchschor angelegt.

Das Querschiff. Ob es angewendet oder ausgelassen wird, unterliegt keiner festen Regel. Die Kreuzarme laden wenig aus, die Vierung wird durch eine (meistens lichtlose) Kuppel bezeichnet.

Der Zentralbau kam aus Italien. Auf der frühen und mittleren Stilstufe wurde er nur spärlich angewendet, am seltensten als einfacher Rund- oder Achteckbau — die mächtige Rotunde in Ettal hat gotischen Kern —, gewöhnlich schon kombiniert mit Nebenräumen als Ausbuchtungen des Hauptraums; oder in absonderlichen Konfigurationen wie in Westerndorf, wo vier Kreise ineinander geflochten und von einem größeren umschrieben sind; oder in Kappel, wo drei Halbkreise an ein gleichseitiges Dreieck sich legen. Das Hauptproblem des Spätbarock ist aber die Verschmelzung des Zentralbaues mit Elementen des Longitudinalbaues (Abb. 483—87, 490—94).

Nur sehr im allgemeinen kann man von einer ähnlichen Problemstellung schon im romanischen Stil sprechen (vgl. Bd. I S. 112). Dort waren Langbau und Zentralbau aneinandergefügt. Im späten Barock tritt aber eine wirkliche Verschmelzung ein, insofern nämlich, als alle Nebenräume vom zentralen Hauptraum ausstrahlen, jedoch unter stärkerer Betonung einer einzelnen, nämlich der vom Eingang zum Hochaltar verlaufenden Achse. Mit der Herstellung einer Grundrißfigur, in der sich die nach Größe und Gestalt so verschiedenartigen Kompartimente zu einer kompakten, nach außen von geradlinigen Mauerfluchten umschlossenen Gruppe zusammenschoben, war die Aufgabe aber noch nicht erledigt; verlangt wurde vielmehr auch ein räumliches Zusammenfließen unter Brechung und Verwischung aller festen Raumgrenzen, welche erst an der Decke wieder zu klarer Erscheinung kommen. Soviel vom Kompositionsprinzip im allgemeinen. In jedem einzelnen Fall nimmt die Lösung einen individuellen Charakter an. Ist auch zuzugeben, daß der Anstoß zu dieser das zentrale und longitudinale Prinzip vermischenden Raumgestaltung aus Italien (von Borromini) kam, so ist doch auch gewiß, daß erst in Deutschland die darin liegenden Möglichkeiten zu höchster Entwicklung geführt wurden. Fischer von Erlachs Kompositionen leiden noch daran, daß die Nebenräume sich gegen den

Hauptraum zu sehr isolieren. Die größte Meisterschaft in der Raumverschmelzung erreichen der Münchener Fischer und Balthasar Neumann. In ihren Kirchenbauten spricht der deutsche Barock als Raumkunst sein letztes Wort.

Von der Raumform wenden wir uns zur Körperform. Die Führung hat hier das Gewölbe. Bei Längsbauten liegt ihm ob, die Richtung des Raumes anzugeben. Die vorherrschende Form ist das durch Gurten geteilte Tonnengewölbe, seltener sind zwischen die Gurten flachkuppelige Gewölbe eingespannt. Die natürliche Gestalt des Tonnengewölbes wird aber stets durch Stichkappen gebrochen (welche auf der ersten Stufe die Münchener Michaelskirche und die Dillinger Jesuitenkirche noch vermieden hatte). Sie dienen der Anbringung der Fenster. Man darf aber nicht glauben, daß die dadurch bewirkte Zerreißung der Zylinderfläche als ein Übel empfunden wurde; vielmehr ist hier, wie immer, die Neigung des Barock dahin gerichtet, keine Form in ihrer mathematischen Reinheit zu belassen, vielmehr sie zu brechen. Die Dekoration tut zur Verunklärung der Konstruktionsform das übrige. Im Fortschritt der Entwicklung werden die Gurten aufgegeben, ein fortlaufendes Gemälde zieht sich über die ganze Gewölbefläche; nur kleine Unterteilungen, die mit der Konstruktion nichts zu tun haben, behaupten sich noch. — Bei der Verschmelzung des Langbaus mit dem Zentralbau werden die Formen durch Ineinandergreifen so kompliziert, entstehen in den Schnittlinien so undefinierbare Kurven, daß wir, anstatt sie zu analysieren, auf die Abbildungen verweisen müssen, wohl uns dessen bewußt, daß auch sie kein ausreichendes Hilfsmittel für die Auffassung sind. Allein es sollen ja auch gar nicht bestimmte, rationelle Formen, sondern nur eine flutende Bewegung zur Perzeption kommen. Dann sind die Gewölbelinien keineswegs immer reine Halbkreise, fast häufiger vermindert oder zum Korbbogen gedrückt (man beachte wieder die Analogie zur Spätgotik). Die Konstruktionen erscheinen oft kühner, als sie sind, da der Barock sich nichts daraus machte, zu täuschen. So sind die Kuppeln manchmal nur in leichtem Lattenwerk ausgeführt, und in den tragenden Gliedern ersetzen Backsteine und Mörtel das solide Mauerwerk. — Immer unbestimmter wurde im Fortgang der Entwicklung die Grenze zwischen den Gewölben einerseits, den Mauern und Pfeilern andrerseits. Wo die Gewölbe in Hauptschiff und Seitenschiffen auf gleicher Höhe liegen, da wurde das Gesims von vornherein auf Stücke reduziert, und die Emporen liegen oft über dem Hauptgesims, lassen also zweifelhaft, ob sie zur Region der Wand oder der des Gewölbes gehören. — Fassen wir zusammen, was mit diesen Mitteln erreicht wurde, so ist es: das Feste wurde erweicht, das Geschlossene gelöst, das Bestimmte eine Relativität, alles Einzelne dahinfließend in die Gesamterscheinung.

Der Besucher einer Barockkirche bemerkt sofort, welche besondere Bedeutung hier die Lichtführung hat. Sie erstrebt nicht eine große, noch weniger eine gleichmäßige Helligkeit, vielmehr Sammlung des Lichts auf bestimmte Bauteile, wogegen andere in Dämmerung oder Dunkelheit untertauchen. Licht und Schatten werden damit Mittel zur Gliederung des Raums, wobei es darauf ankam, für den unten im Schiff befindlichen Beschauer das einfallende Licht abzublenden. Besonders kunstvoll wird dies in der Umgebung des Hochaltars durchgeführt. Im Hauptschiff leisten die Emporen diesen Dienst: die Fensteröffnungen werden durch sie unsichtbar gemacht. Es ist von größerer Wichtigkeit, daß ein Fenster an der richtigen Stelle sitzt, als welche Gestalt es hat. Daher die auffallende Rücksichtslosigkeit des Barock für die Fensterform. Es gibt hochkultivierte Kirchen mit gänzlich formlosen Lichtöffnungen.

Einer der ersten und entscheidendsten Eindrücke, die wir vom Barock haben, ist, daß er ein schmuckbegieriger Stil war. Dabei aber ist zu beachten, daß das einzelne Schmuckglied für sich allein wenig bedeutet. Ein antikes Kapitell ist auch von seiner Säule getrennt noch schön, ein barockes, so angesehen, wirkt roh oder bizarr. Die Einzelheiten sollen eben nicht nacheinander abgelesen werden, sie fließen dahin im großen Strom des Gesamteindrucks. In keinem andern Stil sind Raumbild und Dekoration so eng ineinander verwoben. Es ist denn auch am meisten die Dekoration, in der die Abwandlungen der Zeitstimmung sich wahrnehmbar machen. — Das technische Mittel des Barock ist das in Stuck ausgeführte Relief jeden Grades, bald weiß, bald auf farbigen Grund gesetzt: ferner die Färbung der struktiven Glieder, sei es, daß sie in Marmor oder Stuckmarmor ausgeführt, sei es, daß sie bloß bemalt sind; endlich die Malerei, die nicht nur eine Fläche als selbständiges Gemälde heraushebt, sondern nach Bedarf auch Architekturglieder vortäuscht. Im ganzen verläuft die Entwicklung so, daß zuerst die plastischen, später die malerischen Ausdrucksmittel überwogen.

Der Frühbarock teilt die Flächen geometrisch, umrahmt die Abteilungen mit feingliedrigem Leistenwerk und setzt etwa noch in die Füllungen eine kleine Figur; kleinteilige, steife Zierlichkeit ist der Charakter dieser Stufe, der sich in abgelegenen Bauten bis nahe ans Ende des 17. Jahrhunderts erhalten kann. — Der Hochbarock interpretiert die Monumentalität, nach der er strebt, als nüchterne Klarheit, seine Bauglieder sind streng und schwer, im Ornament ist er sparsam. Späte, kultivierteste Beispiele dieser strengen Richtung sind der Dom von Fulda (1704), wo der Schmuck fast allein durch figürliche Kolossalplastik

bewirkt wird, und die Klosterkirche Weingarten (1716), wo ein leichtes Ornament an den Gewölbegurten die unbedingt architektonische Haltung nur leise mildert (Abb. 470, 471). Inzwischen war, von 1670 ab, an mehreren Orten der pompöse Stil aufgekommen. Die ernste Behandlung der Bauglieder bleibt bestehen, aber die Flächen, nicht nur die Gewölbe, auch die Zwickel in den Arkaden, wurden in quellendem Gedränge mit Stuckdekoration überladen, in stark überhöhtem Relief, alles weiß, figürliche Großplastik mit schwerfällig geschwungenem und gerolltem Ornament gemischt (Abb. 472—74). Verhältnismäßig maßvoll tritt dieser Stil in der Münchener Theatinerkirche auf, mit Neigung zu tobender Übertreibung in der Schule der Carlone, die von Österreich aus das bairische Grenzgebiet beherrscht und gelegentlich bis nach Schwaben (Ellwangen) ausläuft. Die Ausführenden waren Italiener. Neben ihnen gewinnen die Stukkatoren von Wessobrunn (im westlichen Oberbaiern) Ansehen in ganz Süddeutschland. Ihre Gebilde sind ebenfalls reich, doch weit maßvoller. Sie respektieren die natürliche Gliederung der Gewölbe; die Grate besetzen sie mit Lorbeer- und Blumengewinden, die Füllungen überspinnen sie mit breit ausgeschwungenem Akanthuslaub, das mit der feinen Zeichnung des Renaissance-Akanthus freilich nicht wetteifern kann (Abb. 468). Die besten Meister der älteren Wessobrunner Generation gehören der Familie Schmuzer an. Zwischen 1675 und 1700 führten sie die Dekorationen in Vilgertshofen, Obermarchtal, Friedrichshafen aus, um nur diese ausgezeichnetsten Beispiele zu nennen. — Von 1700 ab ändert sich der Stil. Das Ornament steht lockerer auf dem Grunde, wird leichter in der Bewegung, vermischt das Vegetabilische mit dünnen, geschwungenen Bandstreifen, durchsetzt den aufgelockerten Akanthus mit nordischen Gewächsen, Eichenlaub, Rosen, Trauben, Putten und Fratzen. Französische Ornamentstiche (hauptsächlich Marot und Bérain) wirken ein. Dieser graziöse, flächenhafte Stil zeigt sich zuerst in profanen Innendekorationen (Abb. 589—91), geht aber in den zwanziger Jahren in die Kirchenarchitektur über (Weißenau, Weingarten, Fürstenfeld, Walldürn). Die Formen haben ihre frühere Wuchtigkeit und Saftfülle eingebüßt, sie sind knapp, mager, in der Linie schärfer geworden. Gleichzeitig vergrößert sich die dem Deckengemälde eingeräumte Fläche. — Die letzte Stufe der Dekoration ist das Rokoko. Wir wiederholen es: diese Bezeichnung hat Geltung *nur* für die Dekoration; das Wesentliche bleibt die Architektur, und deren Wollen ist unabhängig von der Dekoration, wenn es auch von derselben unterstützt wird. Verglichen mit dem französischen Rocaille ist das »deutsche Muschelwerk« (ein das Wesen der Sache keineswegs erfassender Name) ungezähmter, stürmischer, phantasievoller, motivenreicher. Seine Haupteigenschaft ist sein negatives Verhältnis zur Tektonik. Es spielt mit absichtsvoller Mißachtung der architektonischen Grenzlinien über sie hin.

Es widerstrebt jeder Definition. Es bildet eine unentwirrbare Masse »züngelnder, flammender, quirlender und fließender, jedem Blick verändert erscheinender Linien« (Abb. 592—94). Alle bisher angewandten ornamentalen Elemente mischen sich in ihm, Erinnerungen an den Ohrmuschelstil und selbst an die Spätgotik werden lebendig. Parallel mit dem Eindringen des Rokokoornaments in die Stukkatur geht die Ausdehnung der Deckengemälde, die nun das ganze Gewölbe, ohne auf seine architektonische Teilung Rücksicht zu nehmen, fortlaufend überziehen, und zwar so, daß über dem wirklichen Raum ein zweiter, illusionärer, geschaffen wird, der den wirklichen zersprengt, ins Unbestimmte erweitert. Das letzte Ergebnis ist die Auflösung des plastisch-tektonischen Eindrucks in einen malerisch-optischen, das Hingerissenwerden in Rausch und Taumel.

Noch aber haben wir von einer starken, oft der stärksten Stimme im dekorativen Ensemble nicht gesprochen: von den Altären. Ihre Zahl war schon am Schluß des Mittelalters sehr groß gewesen, allein sie waren nur um der Sache willen errichtet, nicht als Hilfskräfte des architektonisch-dekorativen Gesamteindrucks. Im Barock überwiegt dieser letztere Zweck. Wo mittelalterliche Kirchen barock dekoriert werden — ein bekanntlich sehr oft eintretender Fall —, werden die mittelalterlichen Altäre rücksichtslos beseitigt und durch barocke ersetzt. Und in barocken Neubauten werden die Altäre nicht einzeln gestiftet, sondern von vornherein wird ihre Zahl, Stellung und Größe vom Architekten bestimmt, in die architektonische Rechnung einbezogen. Ein Barockaltar verlöre den größten Teil seines Wertes, wenn man ihn aus seiner architektonischen Umgebung entfernen und für sich allein betrachten wollte. Vom spätgotischen Altar unterscheidet sich der barocke durch die Konzentration der gegenständlichen Darstellung auf ein einziges Gemälde von großem, oft riesengroßem Ausmaß. Es wird hineingestellt in ein architektonisches Gehäuse. Dieses aber wird durchaus spielend behandelt. Der Ausgangspunkt, die antike Ädikula, ist im Frühbarock noch zu erkennen: zwei Säulen oder zwei Säulengruppen tragen ein Gebälk und über diesem eine Attika mit Giebel. Die weitere Entwicklung vermehrt die Architekturglieder, zugleich aber lockert sie ihren Zusammenhang. Der Grundriß gerät in Bewegung, vordere Säulen treten weit vor, Gesimse und Giebel werden gesprengt und in heftige Schwingung versetzt, zuletzt gibt der krönende Baldachin jede architektonisch faßbare Form auf, eingefügte plastische Figuren brechen die Symmetrie und versetzen den ganzen Bau in einen stürmischen Rhythmus voll von Dissonanzen. Indem solchermaßen die Komposition immer ungebundener wird, immer mehr auf malerischen Tiefeneindruck ausgeht, tritt auf der letzten Stufe ein Umschlag ins Atektonische ein: nur der Hochaltar bewahrt sich seinen architektonischen Apparat, in möglichst

leichter Haltung, die Masse der Nebenaltäre aber verabschiedet Säulen und Zubehör und umgibt das die Mitte beherrschende Bild (oder Relief) mit einem phantastisch willkürlich gestalteten Rahmen. — Das Material ist in der Idee Marmor und Bronze, die aber in Wahrheit — mit seltenen Ausnahmen — durch Stuck, Gips und Holz ersetzt werden. Für die Denkweise des Barock, der überall dem Grundsatz huldigt, daß in der Kunst der Schein alles sei, war dies Sichbegnügen mit Surrogatstoffen ein Vorzug, denn es gestattete freiestes Schalten mit der Farbe. Die streng gebauten Altäre des 17. Jahrhunderts sind auch in der Farbe ernst: schwarz oder braun mit Gold; die Rechnung geht auf scharfen Kontrast gegen die weiß getünchte Architektur. Die spätere Entwicklung dagegen sucht den Altar in Linie und Farbe mit der bewegter gewordenen Umgebung in Wechselbeziehung zu setzen. Die Säulen werden in satten Farben bemalt, bestenfalls in Stuckmarmor gebildet, die Vergoldung tritt nicht mehr in schweren Massen auf, sondern flimmernd und aufblitzend hier und dort, und bewunderungswürdig ist die gewisse Teile heraushebende, andere zurückschiebende Kunst der Beleuchtung. In gleichmäßigem Tageslicht gesehen, würden diese Altäre den Surrogatcharakter ihres Materials allzu offen verraten, so aber wirken sie bezaubernd.

Das Eigentümliche und Wertvolle des deutschen Barock ist im Innenbau ausgedrückt. In der äußeren Erscheinung seiner Kirchen finden wir keine eigenen Gedanken, hier herrscht das international-katholische Schema. Der Gegensatz zum Bauideal des Mittelalters springt in die Augen. Dort ein allseitig umschreibbares, allseitig durchgebildetes, seine Einheit in der Gruppe suchendes Gebilde, hier Heraushebung allein der Eingangsseite. Wenn zuweilen Wallfahrtskirchen, wie z. B. die in Steinhausen, und kleine Landkirchen auf allseitige Betrachtung angelegt sind, so ist das ein altertümliches Beharren. Die großen, repräsentativen Kirchen erstreben dergleichen nur ganz ausnahmsweise (katholische Hofkirche in Dresden). Auch wo der Umgang frei bleibt, wie bei der Karlskirche in Wien, dominiert doch unbedingt eine einzige Schauseite. Die Vierungskuppel wird nur unvollkommen zur Gruppenbildung ausgenutzt. Die Klosterkirchen beraubten sich wertvollster Möglichkeiten durch die Gewöhnung an die Anlage der Klostergebäude hinter der Fluchtlinie der Kirchenfront. Man erwäge, welche Steigerung sich ergeben hätte, wenn die Kirchenfassade an der Schlußseite des Hofes als Zielpunkt der Perspektive angeordnet worden wäre, wie es der Gedanke Schlüters bei seinem unausgeführt gebliebenen Entwurf für Schloß und Dom in Berlin war (Abb. 521). Das normale Schema der süddeutschen

oder österreichischen Klosterkomplexe stellt aber das Kirchengebäude zwischen zwei Höfe, wobei die Stirnseite des ersteren in die äußere Fluchtlinie der Wohnbauten zu liegen kommt, während der Kirchenkörper unsichtbar bleibt. Die Langseiten der Kirche werden kahl und nichtssagend behandelt, nur die Stirnseite wird architektonisch charakterisiert, sie allerdings mit nachdrücklicher Pracht. Diese einseitige Kompositionsart sitzt so fest, daß auch dort von ihr nicht abgewichen wird, wo ausnahmsweise der Grundriß eine Langseite oder beide frei läßt. Vollends bei Stadtkirchen ist die Einordnung zwischen Wohnhäuser die selten verlassene Regel.

Die Komposition der Fassade wechselt zwischen der Alternative: entweder turmlos oder Doppeltürme. Eintürmige Fassaden sind, außer an Landkirchen, verhältnismäßig selten (namhafte Beispiele: Kloster Wilhering in Oberösterreich, Universitätskirche in Würzburg, St. Paulin in Trier, katholische Hofkirche in Dresden). — Die zweitürmige Fassade ist ein ursprünglich nordisches Motiv, der süddeutsche Barock hat es aber aus Italien aufgenommen. Offenbar besteht hier ein innerer Zwiespalt, insofern zwei einander fremde Elemente, der wagerecht gelagerte Gliederbau und die senkrechte Entwicklung der Türme, zusammengezwungen sind. Das 17. Jahrhundert schichtet noch renaissancemäßig gegeneinander isolierte Geschosse, die Teilung durch die Kirchenstirnseite und Turmunterbau durchlaufend, der freiwerdende Oberbau der Türme ein Achteck mit Kuppel oder Kuppelhelm mit Laternen (Kempten, Stift Haug in Würzburg). Im Fortgang zeigt sich das Bemühen, durch Pilastergruppen an den Turmecken die Aufwärtsbewegung zu verstärken und Unter- und Oberbau fester zusammenzuschließen.

Das 18. Jahrhundert setzt die Fassade schon im Grundriß in Bewegung: die Stirnseite des Mittelschiffs springt mit apsidenartiger Rundung zwischen den Türmen vor (Banz, Weingarten, Ottobeuren, Wiblingen u.a.m.). Oder die Fassade wird in konkaven Kurven eingezogen (Neumünster in Würzburg, Dreifaltigkeit in Salzburg); selbst die Giebel über Türen und Fenstern machen die Krümmung mit. Weiterhin schafft sich in der Gliederung des Aufbaus die Tiefendimension Geltung: Risalite gliedern den Mauerkörper, Pilaster und Säulen springen vor und zurück, Nischen bohren sich ein, starke Licht- und Schattenkontraste erzeugen malerische Bewegtheit. Es ist das in allen der katholischen Kirche unterworfenen Ländern sich gleichbleibende Schema. —

Irren wir uns nicht, so ist die Bewunderung der Gegenwart für den Barock am meisten durch seine Innenräume hervorgerufen, und hier durch zwei entgegengesetzte Dinge: die unerhörte Meisterschaft im Artistischen und die Hingabe an das Irrationelle und Unaussprechliche. Das ist nichts Erlernbares, sondern ein ursprünglicher deutscher Geistes-

zug tritt darin zutage. Aber zugleich wird man die Bindung an eine bestimmte geschichtliche Konstellation, die des 17. und 18. Jahrhunderts, nicht übersehen dürfen.

Der protestantische Kirchenbau.

Es bedarf keiner Erläuterung, daß der protestantische Kirchenbau religiös, psychologisch und praktisch auf anderen Grundlagen steht als der katholische. Der katholische Gottesdienst ist eine Mysterienliturgie, rein darstellerischer Kultus, der die ästhetischen Seelenkräfte in weitestem Umfange in Bewegung setzt, der evangelische ist auf das gesprochene und gesungene Wort gestellt mit Ausschluß aller sinnlichen Symbole. Das katholische Kirchengebäude ist Heiligtum, das evangelische Versammlungsort. Dieser Unterschied, so tief und entscheidend er ist, blieb aber so lange latent, als die Protestanten sich mit der Fortbenutzung der aus dem Mittelalter überkommenen Gebäude begnügen konnten. Alle die den katholischen Kirchenbau der Barockzeit so mächtig fördernden Antriebe und Hilfsquellen fielen hier weg, allein das praktische Bedürfnis kam in Frage. Und es ist klar, wie lange dieses durch den Dreißigjährigen Krieg und seine Folgen, Entvölkerung und Verarmung, in seiner Auswirkung zurückgehalten wurde. Nicht weniger ungünstig wirkte die Zersplitterung in Landeskirchen. Die protestantischen Anforderungen an das Kultusgebäude sind viel mehr akustischer als optischer Natur: eine genügende Zahl von Sitzplätzen in nicht zu großer Entfernung von der Kanzel unterzubringen, darauf kam es zuerst an. Ob außerdem noch dem Auge Anregung geboten wurde, das war mehr eine Frage der Kultur als der Religion.

Bis ans Ende des 17. Jahrhunderts sind die Neubauten nicht nur spärlich an Zahl, sondern auch von demonstrativer Einfachheit, ja Kunstlosigkeit. Am meisten fallen dadurch die oberdeutschen Reichsstädte auf: in Straßburg, Lindau, Memmingen, Reutlingen, Ulm ist einfach gar nichts zu finden; in Augsburg nur die Kreuzkirche (erbaut 1653), die nicht viel mehr als eine Scheune ist; mit Anstand gebaut ist allein die Dreifaltigkeitskirche in Regensburg (1627), in ihrer ehrbaren, schwerfälligen Gediegenheit nicht ohne Charakter. Eine leichte Erhöhung der Ansprüche zeigten erst die Katharinenkirche in Frankfurt (1678) und ihre Nachahmungen in Speier (1701) und Worms (1709) (Abb. 507, 508): einschiffige Langbauten mit polygonalem Abschluß, die Kanzel an der einen Langseite, an der andern die Emporen. In Worms wird die Zahl der Sitzplätze auf 3900 angegeben. Die erste mit einigem Aufwand durchgeführte Kirche Süddeutschlands ist die Ägidienkirche in Nürnberg von 1711.

Tätiger waren Mittel- und Norddeutschland. Die Anregung kam von den ausgewanderten Protestanten aus den Niederlanden und Frankreich. In diesen Ländern zuerst wurde der protestantische Kirchenbau als ein für sich bestehendes Problem erfaßt. Man entschied sich für den Zentralbau als die geeignetste Form der Predigtkirche. In Deutschland ist der früheste Bau dieser Klasse die reformierte Kirche in Hanau, 1622, erweitert 1654; weiter die Kirche in Kissenbrück im Braunschweigischen 1662, die französische Kirche in Kassel von Du Ry 1698, die Dreifaltigkeitskirche in Zerbst von Cornelis Ryckwaert 1683, die Burgkirche in Königsberg 1690, Johanneskirche in Dessau 1690, Parochialkirche in Berlin 1695. Klare mathematische Formen in Grundriß und Aufbau, flache Decken oder hölzerne Gewölbe, nüchterne Schlichtheit der dekorativen Behandlung sind die Merkmale dieser Bauten.

Das 18. Jahrhundert mit seinem wiederkehrenden Wohlstand und seinem freieren Geistesleben erlöste den protestantischen Kirchenbau aus seiner Ärmlichkeit, immer aber blieb ihm der Grundcharakter der Sachlichkeit und prunkscheuen Ehrbarkeit. Der vielbeachtete Theoretiker Leonhard Sturm sagt, die protestantische Kirche »sehe mehr auf Reinlichkeit als auf Pracht«. Die Grundrißbildung schwankt zwischen Langbau und Zentralbau. Im ersteren ist die sogenannte Querkirche eine spezifisch protestantische Erscheinung; sie setzt Altar und Kanzel in einen Ausbau an der einen Langseite, während die drei übrigen Seiten von Emporen eingenommen werden (Abb. 510). Andere Langbauten, die für Altar und Kanzel die Stellung am Ostende beibehalten, ordnen die Emporen im Oval an. Die zentralisierenden Anlagen wechseln zwischen Quadrat mit abgestutzten Ecken, länglichem Achteck, griechischem Kreuz und einer Rotunde. Niemals fehlen die meist in mehreren Rängen übereinander angeordneten Emporen. — Die beste Zeit des protestantischen Kirchenbaus war das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts. Doch können wohl nur zwei Bauten den Anspruch erheben, daß sie über das Niveau des Zweckmäßigen hinaus in die Region des Frei-Monumentalen hinaufreichen. Wir meinen die Frauenkirche in Dresden und die (abgebrannte) Michaeliskirche in Hamburg (513, 518). Man kann ihnen einen Platz neben den ersten architektonischen Schöpfungen des Jahrhunderts nicht streitig machen. Es ist bezeichnend, daß beide Zentralbauten sind und beide Emporenkirchen.

Vielleicht am bestimmtesten ist die verschiedene Denkweise der Konfessionen in ihren Landkirchen ausgeprägt. Die Katholischen verzichteten nicht, wenn irgend die Mittel zu beschaffen waren, auf Ausstattung mit Stuck und Malerei und auf bunte Pracht der Altäre; gelegentlich haben selbst die größten Meister, wie Fischer und Neumann, es nicht verschmäht, ihre Kunst aufs Dorf gehen zu lassen. Die protestantischen lagen in Gebieten, die von Natur ärmer und vom Kriege stärker ver-

wüstet waren. Vergleicht man im Gebiete des norddeutschen Backsteinbaus das 13. und 14. Jahrhundert einerseits, das 17. und 18. andrerseits, so erschrickt man. Und doch ist es rührend, zu sehen, wie auf etwas Schmuck des Inneren, etwas Bemalung der Emporen und Bretterdecken, etwas Schnitzwerk an der Kanzel auch in der trübsten Zeit nicht ganz verzichtet wurde. Die im 18. Jahrhundert nicht ausbleibende Hebung der ländlichen Baukunst von Ort zu Ort zu verfolgen — Kursachsen, die holsteinischen Elbmarschen, das Land an der Wupper und Lenne werden die meiste Ausbeute geben — ist wohl mehr Sache der Heimatkunde als der Kunstgeschichte. Für die Geschichte unseres Volkstums im 18. Jahrhundert indessen ist hier viel Erfreuliches zu finden, mehr als im wurzellosen Baubetrieb des 19.

Der Profanbau.

In der Gotik war der Kirchenbau die dominierende und dem Stil sein Gepräge gebende Baugattung gewesen, in der deutschen Renaissance der Profanbau; der Barock ist darin universeller als seine Vorgänger, daß er beide Gattungen sich gleichmäßig angelegen sein ließ. In einer anderen Hinsicht ist er wieder beschränkter: der Kirchenbau kam nur im katholischen Deutschland zu höchster Entfaltung, der Profanbau nur in der Sphäre des fürstlichen Absolutismus. Kam in Frankreich die königliche Baukunst allein dem Gebiet in und um Paris zugute, im vielfürstlichen Deutschland verteilte sie sich über alle Landschaften und erzeugte eine Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen, mit der kein anderes Land wetteifern kann. Und mit dem Kirchenbau verglichen, unterliegt der Profanbau weit mehr dem Wandel der gesellschaftlichen Sitten.

Am meisten wurde der hohe Adel davon berührt. Seit der Ausbildung des Feuergeschützes war das Wohnen auf wehrhaften Burgen zwecklos geworden. Die Höhenlage wurde verlassen, die Ebene aufgesucht. Die Barockzeit liebte den Blick über freie und weite „Pleinen“. Die Umgebung eines Residenzschlosses mußte auf Entfaltung fürstlichen Glanzes und die Bequemlichkeit der fürstlichen Gesellschaft zugeschnitten werden; breite Anfahrtsalleen, Vorplätze, Wachthäuser, Rampen und Treppen auf der Vorderseite, Terrassen und Gärten auf der Rückseite wurden verlangt. Im Laufe des 17. Jahrhunderts, beschleunigt durch die Erfahrungen des großen Krieges, trat allgemein örtliche Verlegung der Residenzen ein. Die Kurfürsten von der Pfalz verließen Heidelberg und wählten sich Mannheim zum Wohnsitz, die Markgrafen von Baden siedelten nach Rastatt über, die Bischöfe von Salzburg, Eichstätt, Würzburg gaben ihre hochgelegenen Burgen auf und bauten sich in ihren Städten an. Derselbe Vorgang wiederholt sich beim niederen Adel: unterhalb des hochgelegenen alten Schlosses ent-

steht ein bequemer gelegenes neues. Auf ein Residenzschloß in der Stadt können die Fürsten nicht verzichten, aber sie wohnen nicht gern dort, sie bauen sich Landschlösser: neben München entstehen Schleißheim und Nymphenburg, neben Wien Schönbrunn, neben Berlin die Schlösser von Potsdam, neben Hannover Herrenhausen, neben Braunschweig Salzdahlum, neben Kassel Wilhelmshöhe, neben Stuttgart Ludwigsburg, neben Bayreuth das Eremitageschloß. Die geistlichen Fürsten hatten schon früher vielfach außerhalb ihrer Hauptstädte gelebt: die Straßburger in Zabern, die Mainzer in Aschaffenburg, die Trierer in Ehrenbreitstein; die Speierer bauten sich in Bruchsal an, die Kölner in Bonn und Brühl, die Münsterer in Nordkirchen.

Mit der veränderten Ortswahl war es aber nicht abgetan. Der zweite Teil der idealen Forderung ging dahin, die Umgebung des Schlosses, seien es städtische Straßen und Plätze, seien es Gartenanlagen, in die künstlerische Rechnung einzubeziehen und danach den Bauplan zu gestalten. Die Forderung war schon von der Renaissance gestellt, die Barockzeit hat sie umfänglich verwirklicht. Es gab eine Städtebaukunst und Gartenbaukunst, welche uns noch eingehender beschäftigen werden.

Die Grundform des Hauptgebäudes wandelt sich mit einer Folgerichtigkeit ab, die erkennen läßt, daß hier die Bedürfnisse und Neigungen einer ganzen Gesellschaft bestimmend waren: es handelt sich um die Entwicklung von geschlossener zu offener Anlage. Der vornehmste Typus des Frühbarock war das gleichseitige Viereck mit Ecktürmen und großem Binnenhof. Die großen Stadtresidenzen bewahrten sich andauernd die geschlossene Anlage: Wien, München, Berlin. Die beginnende Auflockerung zeigt Schloß Friedenstein in Gotha (1643—54): ein großer viereckiger Hof wird an drei Seiten von Wohnflügeln eingeschlossen, an der vierten liegt eine Schutzmauer mit Eingangstor; ähnlich, jedoch kleiner, des Großen Kurfürsten Stadtschloß in Potsdam. Im dritten Stadium verschwindet der vordere Abschluß, es entsteht der nach dem Triklinium benannte Grundriß. Beispiele finden sich überall, besonders häufig am Niederrhein und in Westfalen. Weiterhin werden die Seitenflügel vom Mittelbau getrennt (die ältesten Teile in Ludwigsburg, Bruchsal, Neuwied), oder sie werden staffelförmig verlängert (Mainz, Schönbrunn, Nymphenburg, Bensberg [Abb. 520, 526]).

Dieser Mittelform zwischen geschlossener und offener Anlage steht der langgestreckte Einflügelbau gegenüber. Anfänge finden sich schon im 16. Jh. (Baden-Baden, Gartenseite in Weikersheim). Im 18. Jh. gewann er den Vorrang vor allen andern Grundrissen, wenn auch häufig als Nachklang der geschlossenen Anlage, mit in rechtem Winkel vorspringenden kurzen Seitenflügeln (Charlottenburg 1700, Pommersfelden 1711 und seitdem oft). Reine Einflügelbauten sind das Belvedere

des Prinzen Eugen bei Wien und Schleißheim bei München. Hier war der erste Plan 1701 noch vierflügelig, 1719 wurde die einflügelige Anlage beschlossen, aber mit Verlängerung durch Galerien und Pavillons, so daß schließlich 77 Fensterachsen nebeneinander lagen. Am Ende des 17. und Anfang des 18. Jh. ist überall eine nach Strenge und Klarheit strebende, grundsätzlich architektonisch gerichtete Schloßanlage zur Ausbildung gelangt.

Hand in Hand mit der Streckung des Grundrisses in die Länge geht die Reduktion der Höhe. Man nehme z. B. in Nymphenburg und Ludwigsburg den Gegensatz zwischen der ältesten Anlage und den jüngeren Erweiterungsbauten. In Schleißheim finden wir nur zwei Geschosse und ein Halbgeschoß, am Belvedere hofseits zwei, gartenseits drei, in Pommersfelden ein Hauptgeschoß mit untergeordnet behandeltem Erd- und Obergeschoß, in Würzburg zwei Hauptgeschosse mit zwei Mezzaninen. Es äußert sich darin zuerst die Abneigung gegen das Treppensteigen, dann aber und vornehmlich ein verändertes Proportionsgefühl. Nur die Stadtresidenzen (Hofburg in Wien, Königliches Schloß in Berlin) behielten notgedrungen eine größere Stockwerkzahl bei. Am konsequentesten in der entgegengesetzten Richtung sind die Villenbauten in den Vorstädten und Parks: sie haben nur noch ein einziges, dicht auf den Erdboden gesetztes Geschoß, in der Mitte mit halbrunden oder halbpolygonalem Ausbau. Diesen Typus wendeten zuerst Andreas Schlüter und Fischer von Erlach an; weitere Beispiele sind die Badenburg und Amalienburg im Nymphenburger Park. Daraus entwickelt sich das nicht mehr auf Darstellung, sondern auf intimes Behagen ausgehende Lustschloß der Spätzeit: Favorite bei Rastatt, Solitude und Monrepos bei Stuttgart, Sanssouci bei Potsdam, Benrath bei Düsseldorf, Richmond bei Braunschweig.

Die hier skizzierte Entwicklung von Grundriß und Aufriß stand in genauer Beziehung zu den Veränderungen der inneren Anlage; Veränderungen, in denen zwei sachliche Forderungen ungleicher Art, Bequemlichkeit des Wohnens und darstellerische Würde, zu befriedigen waren. Der große Festsaal, der im 16. Jahrhundert regelmäßig im obersten Geschoß gelegen hatte und auf engen Treppen erstiegen werden mußte, wurde in die Mitte des ersten Hauptgeschosses herabgerückt; ihm schlossen sich die Gesellschaftszimmer an und parallel zu diesen auf der Rückseite die Wohnzimmer, rechts die des Fürsten, links die der Fürstin; im Obergeschoß lagen, durch einen Korridor getrennt, die Gastzimmer und Wohnungen der Hofbeamten. Oft wurden auch gesonderte Kavalierhäuser angelegt. In die Kopfbauten der Flügel kommen in größeren Schlössern die Kapelle und der Theatersaal, falls nicht auch diese in abgesonderte Gebäude verlegt wurden. Küche und Dienerschaft wurden im Erdgeschoß untergebracht. Der immer sehr umfängliche Marstall lag

in einiger Entfernung. Eine Orangerie und Gartenhäuser durften nicht fehlen. Hiermit ist das Programm angedeutet, dessen Ausführung natürlich eine Menge von Varianten zuließ.

Die barocken Festsäle unterscheiden sich von denen der früheren Zeiten durch engere Verbindung mit einer Zimmerflucht. In der Ausdehnung der Grundfläche sind sie weder mit den gewaltigen Hallen der romanischen Kaiserpfalzen noch mit den Riesensälen des 16. Jahrhunderts zu vergleichen (man denke etwa an die der Grafen von Fürstenberg in Heiligenberg, der Grafen von Hohenlohe in Weikersheim). Bis ans Ende des 17. Jahrhunderts blieb die Raumproportion gedrückt (Gotha, Coburg, Fulda, Bamberg). Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts wird das Rechteck des Grundrisses gedrungener, öfters mit abgestumpften Ecken, und der Aufbau wird durch zwei Geschosse gelegt. In der Spätzeit ist am beliebtesten die mit einer Kuppel gekrönte Rotunde oder das Oval.

Die Lieblingsaufgabe der deutschen Schloßbaumeister ist die Treppe. Dieser Bauteil ist durch seine Zweckgebundenheit ein in besonderem Maße sprödes Objekt. Die Spätgotik und die deutsche Renaissance hatten sie als Wendeltreppe in ein abgesondertes, turmähnliches Gehäuse gestellt. Die Anfänge geradläufiger Binnentreppen, wie im Rathaus zu Augsburg, fielen nüchtern aus. Den ersten Versuch zu freierer räumlicher Entwicklung gab, nach italienischen Vorbildern, die Münchener Residenz. Die Zeit nach dem großen Kriege griff auf die italienische Freitreppe zurück, in der sich deutsche Tradition (Lusthaus in Stuttgart und mehrere Rathäuser des 16. Jahrhunderts) mit berühmten italienischen Vorbildern (Kapitolspalast in Rom) begegneten: so in Petronell bei Wien, in Nymphenburg, im Großen Garten zu Dresden, in der Börse in Leipzig. Die große Zeit der deutschen Treppenbaukunst bricht mit dem 18. Jahrhundert an. Man hört nicht auf zu erstaunen über die Menge des Geschaffenen, noch mehr über die Vielheit der Arten und ihrer Zwischenformen. Die Entwicklung der Barocktreppe, offenbar ein Hauptkapitel in der Geschichte dieses Stils, ist erst unzulänglich untersucht und stößt auf die Schwierigkeit, daß viele ältere Anlagen umgebaut worden sind; wir geben im folgenden nur die Hauptarten. — Die Treppe des 18. Jahrhunderts ist Binnentreppe. Sie verlangt ein eingebautes Treppenhaus. Sie will in demselben nicht nur selbst in ihrem Verlauf überschaut werden, sondern will auch, daß man von ihr aus einen bedeutungsvollen Raum überschaut. Eine Erleichterung liegt von vornherein darin, daß die Paradetreppe nur bis zur Höhe des Festsaales hinaufgeführt wird und der Raum über ihr frei bleibt. Damit ist für die Lichtzufuhr gesorgt. Die oberen Stockwerke werden auf Nebentreppen erreicht. Wie sich die Treppe im Raum entwickelt — und zwar mit bequemer Steigung —, dafür hat von vornherein der Grundriß Sorge zu tragen. Die einfachste Grundform, die geradlinig ununterbrochen ansteigende Treppe, ist räumlich

die verschwenderischste — großartiges Beispiel Klosterneuburg bei Wien; der obere Podest erweitert sich zu einem geräumigen Gange, zwei schmälere laufen in gleicher Höhe der Treppe parallel. Ein anderes österreichisches Kloster, St. Florian, greift zur Freitreppe zurück, läßt sie in doppeltem Lauf beginnen, dann auf halber Höhe umkehren, und umgibt sie nach außen mit offenen Arkaden, welche prachtvolle Durchblicke gewähren. Die Mehrzahl der Treppen muß sich mit beschränkterem Raum begnügen. Mit Hilfe eines Podestes auf halber Höhe wird der Lauf gebrochen und schlägt in seinem zweiten Teil die umgekehrte Richtung ein oder spaltet sich in zwei Arme. Die Wiener Adelspaläste, hauptsächlich aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, bieten hierfür Varianten in reicher Zahl; das Treppenhaus liegt neben dem Haupteingang und empfängt sein Licht vom Hofe her. — Eine zweite, seltener angewendete Grundform bildet den Schacht quadratisch; die Stufen steigen, von Podesten unterbrochen, in Spiraldrehung entlang der Wände auf, gewissermaßen eine erweiterte Wendeltreppe; von der ersten Grundform unterscheidet sich diese zweite auch dadurch, daß die Treppe bis ins Obergeschoß führt (Beispiele: Charlottenburg bei Berlin, Schloß Mirabell in Salzburg, bischöfliche Residenz in Passau, Abb. 578, 586). — Am geistvollsten erfaßt ist das Problem in der dritten Grundform. Diese hat die Einflügelanlage zur Voraussetzung. Treppe und Festsaal liegen auf der Querachse der Mitte, welche, um genügende Tiefe zu gewinnen, nach außen ein stark vorspringendes Risalit erhält. Man sieht, wie sich die Bedürfnisse der inneren Raumeinteilung und der Fassadengliederung die Hand reichen. Das älteste und glänzendste Beispiel dieser Anordnung bietet das fürstbischöflich bambergische Schloß Pommersfelden (Abb. 581—83). Festsaal und Treppen liegen hier in einer Achse. Die Treppe beginnt, einen mittleren Raum freilassend, in zwei gesonderten Läufen, die mit zweimaliger Unterbrechung durch Ruheplätze oben in der Mitte, vor dem Saaleingang, zusammentreffen. Unten gelangt man geradeaus zu einem Grottensaal und durch diesen in den Garten. Der obere Teil des Treppenhauses wird von einer zweigeschossigen, für den Gebrauch zwecklosen, aber das Raumbild herrlich belebenden und vertiefenden Galerie umsäumt. Der Vorzug dieser Anordnung ist, daß der Eintretende von Anfang an seinen Weg übersieht und sich auf sein Ziel hingezogen fühlt. (Andere Beispiele, mit Unterdrückung der Galerie, in Ebrach und Oberzell.) — Noch höher steigt die monumentale Absicht bei Verdoppelung der Paradetreppe, in der Weise, daß sich je eine symmetrisch links und rechts von der Eingangshalle entwickelt. So war es u. a. in Rastatt, in Schleißheim, in Würzburg geplant, jedesmal aber schreckte man vor der, freilich enormen, Raumverschwendung zurück und beließ es bei nur einer Treppe. Auch noch in seiner Vereinzelung bietet das Würzburger Treppenhaus den großartigsten in der Profanarchitektur erreichten Raumeindruck (Abb. 585). Das Erdgeschoß

ist hier in fünf Schiffe geteilt; im mittelsten beginnt die Treppe einläufig, teilt sich auf halber Höhe mit Umkehr der Richtung in zwei Äste, und oben erweitert sich der Raum durch einen Umgang. Man sieht, die Würzburger Treppe und die Pommersfeldener wollten ein Entgegengesetztes: in Pommersfelden wartet des Besuchers ein von Anfang an in allen seinen Elementen überschaubares, fertiges Bild; in Würzburg wird der Raum als ein entstehender und wachsender erlebt, indem der die Treppe hinansteigende aus dem vielteiligen, halbdunkeln Erdgeschoß der einheitlichen, mit Licht erfüllten Weite des Obergeschosses zugeführt wird. — Denselben Gedanken in veränderter Form gibt dann Neumann im Schloß zu Bruchsal. Hier liegen auf der Mittelachse zwei Säle, und die Treppe befindet sich zwischen ihnen, durch kleine Lichthöfe beleuchtet. Ihr Grundriß ist ein dem Kreise sich näherndes Oval. Aus dem Vestibül öffnet sich geradeaus der Eingang zur Grottenhalle. Beiderseits setzen die Aufgänge an. Zuerst sehr unscheinbar, in einer engen, dämmerigen Schlucht mit gekrümmtem Lauf. Mit jeder Stufe aufwärts aber wird es um uns heller und weiter, und zuletzt stehen wir auf einer Art Insel, einer runden Plattform, über der sich, von starkem Licht durchflutet, eine Kuppel wölbt; zwei Brücken führen in die einander gegenüberliegenden Säle. Es ist auf eine Folge kontrastierender, sich steigernder Eindrücke abgesehen: der Anfang formlos, rätselhaft, das Ende, wie wenn ein Taucher aus der Meerestiefe zum Licht sich hinaufarbeitet. Es ist eine Treppe, die selbst nicht gesehen wird, die nur Aussicht, nicht Ansicht bietet.

Die nach dem Dreißigjährigen Kriege langsam einsetzende, seit dem Ende des Jahrhunderts sich beschleunigende, zwischen 1720 und 1750 auf ihrer Höhe stehende Schloßbaukunst Deutschlands ist gewiß nicht in dem Sinne deutsch, daß sie grundsätzlich etwas anderes gewollt hätte als die andern Nationen. Eben darin lag die Stärke der künstlerischen Kultur dieses Zeitalters, daß sich in der vornehmen Gesellschaft eine gemeineuropäische Kunstsprache entwickelt hatte. Unstreitig aber haben in ihr die Schlüter, Fischer, Hildebrand, Neumann sehr persönliche Gedanken — worauf es allein ankam — auszusprechen vermocht, und wir werden ihre Werke den besten ausländischen ihrer Zeit gleichstellen.

Wie verhielt sich nun zum Barock die bürgerliche Gesellschaftsschicht? Zweifellos hätte der hohe Adel seine enorme Bauleistung nicht vollbringen können ohne die künstlerische und technische Beihilfe des Bürgerstandes. Dies liegt aber nicht in der Richtung der obigen Frage. Denn nicht minder zweifellos war die geistige Prägung der Barockarchitektur aristokratisch. Ein besonderes bürgerliches Lebensgefühl hat sich im Barock keinen Ausdruck verschafft.

Um mit der Stadtanlage zu beginnen, so besaß allerdings die Barockzeit ein sehr bestimmtes, rationell begründetes Wunschbild, das vom mittelalterlichen Stadtbilde sich durchaus unterschied. Seiner prakti-

schen Anwendung standen aber die größten Hemmungen gegenüber. In der Zeit nach dem großen Kriege und allmählich zunehmend im 18. Jahrhundert wurden wohl einzelne Häuser neu gebaut, aber die Straßenzüge blieben, wie sie waren. Wo sich an eine alte Stadt eine Neustadt oder Vorstadt anschloß, geschah es regelmäßig auf Befehl und unter Leitung des Landesherrn, wobei im 17. und in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts die Ansiedelungen niederländischer und französischer Emigranten eine besondere Rolle spielten. Planmäßig angelegte Neustädte entstanden z. B. in Berlin, Dresden, Kassel, Bayreuth, Erlangen; ganz neue Stadtgründungen waren Mannheim, Karlsruhe, Rastatt u. a. m. — während die alten Reichsstädte sich kaum vergrößerten. Hiermit sind für den Haustypus zwei Klassen gegeben: das Altstadthaus und das Vorstadthaus. Das Altstadthaus hat sich einem überlieferten Bauplatz zu fügen, höchstens daß zwei Bauplätze zu einem Neubau zusammengezogen werden. Die Beengung der Grundfläche kann nur ausgeglichen werden durch Vermehrung der Stockwerke, also in einem Sinne, der dem künstlerischen Ideal der Barockarchitektur entgegenläuft. Dagegen erhalten die Neustädte breite und luftige Straßen, und die Häuser werden mehr in die Breite als in die Höhe gebaut. Eigentlich ist nur der jüngere Typus wirklich barock, aber dadurch, daß der vornehme und wohlhabende Teil der Bürgerschaft an die Altstadt gebunden war, blieb er in zweiter Linie, und überdies sind die meisten Vorstadthäuser durch die Bauentwicklung des 19. Jahrhunderts verdrängt worden.

Die Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigen sich, soweit sie es mit dem Bürgerhause zu tun haben, am meisten mit der Innendisposition, also mit der utilitarischen Seite desselben. Die mühsamen, immerhin nicht gering zu schätzenden Fortschritte, die hier gemacht wurden, bewegen sich zu sehr am Rande der Kunstgeschichte, als daß wir uns bei ihnen aufhalten dürften. Für die »schöne Baukunst« (von der einer jener Autoren treffend sagt, daß sie »mit der guten Baukunst nicht ganz einerlei« sei) kamen nur die Fassaden in Betracht. Sie sind infolge ihrer Bindung an die alten Straßenanlagen schmal und hoch; in Dresden z. B. finden sich öfters fünf, in Wien zuweilen sieben Stockwerke. Von einem Bauen nach Proportionsregeln kann dabei kaum die Rede sein. Neu ist nur die regelmäßige Verteilung der Fenster und der Übergang zur hohen und schmalen Form, die Beseitigung der Erker *, der horizontale obere Abschluß**, vor allem die Flächengliederung durch Pilaster oder Lisenen und die prunkvollen Umrahmungen und Verdachungen der Fenster. Dies alles sind Entlehnungen aus der Palastarchitektur. Wie denn überhaupt der reiche Bürger nach nichts anderem

* An manchen Orten hielten sie sich auch noch bis ins 18. Jh.

** In den Hansestädten blieb man auch jetzt noch dem Giebel treu.

trachtete, als dem Edelmann sich anzunähern. Zugegeben, daß die Barockformen dem Bürgertum wesensfremd sind, sind sie doch so geschmeidig, daß sie auch am Bürgerhause anziehende dekorative Effekte hervorrufen konnten. Als endlich gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts unter französischem Einfluß Vereinfachung der Fassadenarchitektur vornehmer Geschmack wurde, gaben auch die Bürgerhäuser es auf, wie kleine Paläste erscheinen zu wollen, und so ist unter den sogenannten Rokokohäusern vieles musterhaft Gute zu finden. Die örtlichen Varianten zu beachten, ist mehr Sache der Heimatkunde als der Kunstgeschichte (Beispiele: 570—74).

* * *

Anhangsweise geben wir einige Bemerkungen über den Garten.

Die Schriften der Theoretiker, die Reisebeschreibungen, Briefe, nicht zuletzt die Bauakten belehren uns über den hohen Wert, den für die Barockzeit der Garten hatte. Aus der Anschauung heraus kennen wir ihn nur unvollkommen. Denn zwischen der Mitte und dem Ende des 18. Jahrhunderts trat eine Wendung im Geschmack ein, durch welche die Barockgärten entweder dem Verfall überlassen oder in »Landschaftsgärten« umgearbeitet wurden. Auch dort, wo die alten Anlagen nicht ganz beseitigt sind, sehen wir sie nur in verwischten Grundlinien und müssen die zum Glück zahlreich vorhandenen zeichnerischen Wiedergaben zu Hilfe nehmen, um uns ein Bild davon zu machen, was ursprünglich gewollt war (Beispiele: 522—32).

Der Barockgarten steht nicht in der Rubrik des Naturgenusses, sondern in der des Kunstgenusses. Von ihrem Naturgefühl hat die Barockzeit in der Landschaftsmalerei herrlichste Kunde gegeben; im Garten will der Barockmensch nicht in die Natur sich einfühlen, sondern die Natur humanisieren, in stolzem Herrenbewußtsein sie nötigen, eine nicht aus ihrem, sondern aus seinem Geist stammende Ordnung einzugehen. Das Prinzip dieser neuen Ordnung ist aber das architektonische.

Wie die moderne Landschaftsmalerei ein Erzeugnis des nordischen Naturgefühls, so ist der Garten in seiner Wurzel antik. Indem die Renaissance den Lustgarten vom Nutzgarten trennte und ihn nach geometrischen Linien anordnete, entwickelte sie nur weiter, was auch das Mittelalter nicht ganz vergessen hatte. Aber sie blieb dabei stehen, den Lustgarten mit Mauern und Gräben zu umgeben, als eine abgesonderte Existenz zu behandeln. Die beiden größten deutschen Renaissancegärten, beim Wiener Neugebäude und beim Heidelberger Schloß, zeigen dies deutlich. Auch noch im 17. und 18. Jahrhundert blieben die niederrheinischen und westfälischen Wasserschlösser, ebenso die Klostergärten an dies Prinzip gebunden; auch der Garten auf der Nordseite der Münchner Residenz

gehört hierher *. Demgegenüber ist der Barockgarten etwas schlechthin Neues. In ihm verwachsen Garten und Haus zur Einheit, ja, es ist der Garten nur ein erweitertes Haus: dessen Säle, Gänge und Kabinette kehren in ihm wieder. Man errät schnell, daß diese Umwandlung des Gartens in enger Wechselwirkung steht mit dem Fortgang von der geschlossenen zur offenen Schloßanlage. Und dasselbe Prinzip, das wir in den architektonischen Kompositionen des Barock überall wahrgenommen haben, das subordinierende, beherrscht auch den Garten. Nicht mehr eine beliebige Aufeinanderfolge gleichwertiger Teile, sondern ein Organismus. Das Rückgrat desselben ist der durch die Achse des Schlosses bestimmte breite Mittelweg. Man betritt ihn durch die das Erdgeschoß des Treppenhauses einnehmende Sala terrena, die durch ihre grottenartige Ausbildung schon auf den Garten vorbereitet. Den ersten Abschnitt bildet das Blumenparterre. Es folgen, immer symmetrisch zur Mittelachse, die von beschnittenen Laubwänden eingeschlossenen Bosketträume. Den Abschluß der Perspektive bildet wieder ein Gebäude, sei es ein Torbau, ein Casino, eine Orangerie, eine Gloriette. Seitlich eingerahmt wird das offene Parterre durch höhere und dichtere Laubmassen. Höchst erwünscht ist ein sanft abfallendes Gelände. Dasselbe gestattet reliefmäßige Gliederung durch quergelegte Terrassen, deren Rampen und Treppen und durch Blendbögen und Grotten belebte Futtermauern die architektonische Umprägung der Erde ebenso betonen wie die beschnittenen Hecken und Bäume die Pflanzen in Artefakte umwandeln. Und nun wird auch das dritte Element, das Wasser, in Dienst genommen: als Bassin, Kanal, Kaskade, Springbrunnen. Endlich noch erhält der Rhythmus der Komposition schärfere Akzente durch Aufstellung von Statuen, Vasen, steinernen Ruhebänken, schattenspendenden Pavillons. So ist auf verhältnismäßig engem Raum eine nicht zu überbietende Fülle wechselvoll reizender Eindrücke vereinigt; keiner isoliert sich, jeder ist mit seinem Nachbar beziehungsreich verbunden, alles zusammen ist eine rhythmisch bewegte Totalität, nach denselben Harmoniegesetzen aufgebaut wie das Innere einer reichgeschmückten Kirche.

Der Barockgarten ist eine Schöpfung Italiens. Frankreich übernahm von dort die Grundsätze, stellte aber ihre Ausführung unter veränderte Bedingungen. Der italienische Garten rechnet am liebsten mit schnell abfallendem Gelände, hochgemauerten Terrassen und Treppen, der französische mit ebenem oder höchstens sanft geneigtem Boden und folglich flacherem Relief der ganzen Erscheinung, dazu der Unterschied dort der immergrünen, an sich schon plastischen Vegetation, hier des nordischen, weicheren, laubwechselnden Baumwuchses, der nur durch künstliche Mittel in geradlinige Umrisse gezwungen werden kann.

* Scharf ausgeprägt auf Merians Ansicht von 1644; gemildert, doch immer sehr erkennbar, in der Umarbeitung in Wenings Ansicht von 1701 (Abb. 390).

Zwischen diesen beiden Vorbildern hatte Deutschland zu wählen. Da wir gesehen haben, wie sehr nach dem Dreißigjährigen Kriege für die Schlösser die Lage in der Ebene bevorzugt wurde, begreift man leicht das schnell eintretende Vorwalten des französischen Typus. Er siegte in der Gartenkunst früher als in der Architektur. Die früheste ihm folgende Anlage ist die 1665 vom Herzog von Lüneburg begonnene, nach 1679 vergrößerte in Herrenhausen bei Hannover; heute der (verhältnismäßig) besterhaltene des Zeitalters. Charbonnier, ein Schüler le Nôtres, hat ihn entworfen, man muß sagen: recht schematisch und trocken. Rein italienisch gedacht war dagegen die erste Anlage der Wilhelmshöhe in Kassel, 1700 vom Römer Guarnieri begonnen und nie in der geplanten riesigen Ausdehnung vollendet. Der steile Hang des Bergwaldes sollte terrassiert, in der fast zwei Kilometer langen Hauptachse ein geradliniger Zug von Kaskaden angelegt worden. In Nymphenburg bei München war noch die erste Anlage (1671) italienisch, von 1716 ab wurde sie von Girard und Effner französisch umgearbeitet und galt für die größte und vollkommenste dieses Stils. Das Wasser, nicht als fallendes behandelt, sondern in großen Becken und Kanälen ruhend, spielte hier eine besondere Rolle; im Blumenparterre standen 28 vergoldete und 17 weißmarmorne Statuen und Vasen; im Baumpark lagen die kleinen Schlößchen Pagodenburg, Badenburg, Amalienburg, ein jedes mit eigenem Garten. Der Terrassengarten in Ludwigsburg (Abb. 522) war vielleicht der erste, in dem Schloßfassade und Garten genau aufeinander bezogen sind; ihm vis-à-vis stieg auf der andern Seite des großen Beckens eine Kaskadenanlage zum Nebenschlößchen Favorite empor. Als Urheber muß ein Italiener vermutet werden, vielleicht der Architekt Frisoni. Alles restlos zerstört. In den Grundzügen unverändert, nur verwildert, noch voll von verwitterten Statuen, Obelisken, Steinbänken, eingetrockneten Wasserkünsten ist der Schloßgarten von Weikersheim. In diesem Zustand wirken die Barockgärten auf uns romantisch. Aber man darf sich dadurch nicht täuschen lassen: die Empfindungsweise des 18. Jahrhunderts war ganz und gar unromantisch.

Und nun kommen wir zu dem enthusiastischsten Gartenfreunde der Zeit, dem Kurfürsten von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, Lothar von Schönborn. Vier große Gärten hat er angelegt — in Mainz, Pommersfelden, Gaibach und Seehof bei Bamberg — aber sie sind bis auf die letzte Spur zerstört, nur aus Kupferstichen kennen wir sie (Abb. 526—28). Sie bekunden ihn als einen Anhänger der streng architektonischen Richtung, und es war auch ein ausgezeichneter Architekt, Maximilian Welsch, der sie ausführte. Die jüngeren Glieder der Familie Schönborn, der Kurfürst von Trier und der Fürstbischof von Würzburg, ließen sich ihre Gärten von Balthasar Neumann entwerfen. Von diesem kennen wir die Originalskizze für Werneck vom Jahre 1733. Sie zeigt eine veränderte

Geschmacksrichtung: der Blumengarten ist auf enge Räume zu beiden Seiten des Schlosses reduziert; große Rasenflächen und lange, in geometrischer Figur geordnete Baumalleen breiten sich aus.

Am längsten hielt sich der italienische Gartenstil in Wien. Die grandiose Terrassenanlage, die Fischer von Erlach für Schönbrunn erdachte (Abb. 525), ist zwar nie zur Ausführung gekommen; der heutige Schönbrunner Garten stammt aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und mischt verschiedene Stilarten. Einzig war Wien durch die Gartenpracht seiner adligen Vorstadtpalais. Abb. 524 zeigt nebeneinanderliegend links den Klostergarten der Salesianerinnen, rechts den Schwarzenberggarten, in der Mitte den Garten des Prinzen Eugen, dessen oberer Abschnitt rein italienisch behandelt ist, während im unteren die schattigen, von geschnittenen Hecken umsäumten Bosketts französischen Einfluß zeigen. Lukas von Hildebrand hat hier Schloß, Gelände und Garten zu einer wundervollen Einheit zusammenkomponiert. Ebenfalls für Prinz Eugen schuf Hildebrand den Garten des Schlosses Hof auf dem Marchfelde. Hier ist dank einer besonders glücklichen Bodengestalt ein freier Blick in die weite Landschaft und damit ein Zusammenklang von Kunst und Natur gewonnen, der diesem heute fast vergessenen Garten einzigartigen Wert verleiht. Wer ihn nicht besuchen kann, versäume nicht, die vier großen Gemälde Bellottos in der Wiener Staatsgalerie kennen zu lernen.

Unter den norddeutschen Gärten übt, nicht durch seine historischen Erinnerungen allein, der von Sanssouci die meiste Anziehungskraft aus (Abb. 564). Der Entwurf stammt vom großen König selbst. Er ist sehr eigenwillig, in gewissem Sinn altertümlich, insofern nämlich Nutzgarten und Lustgarten nicht voneinander getrennt sind. Die sieben steil aufsteigenden Terrassen waren mit Weinspalieren und auserlesenen Obstbäumen bepflanzt; an ihrem Fuße lag das wenig ausgedehnte Blumenparterre; zu beiden Seiten die Baummassen des Parks. Der König verfuhr in dieser Anlage sehr wenig französisch. — Erwähnen wir endlich noch die Gärten von Veitshöchheim bei Würzburg und von Schwetzingen. Der erste, um 1770 erweitert, zeigt das architektonische Prinzip in der Auflösung und in der Fülle seines plastischen Beiwerks einen spielerischen Hang, der dem strengen Barockgarten fremd war. Der 1689 von den Franzosen verwüstete Garten von Schwetzingen wurde unter Karl Theodor von 1748 ab vom Hofgärtner Petri neu hergestellt. Er enthielt wenige, aber große Motive. In den Schlängellinien der Bosketts kündigt sich schon Unsicherheit des Geschmacks an. Und der 1770 von dem später berühmt gewordenen Ludwig Skell begonnene jüngere Teil ist offenkundig auf der Suche nach einem neuen Stil.

Zweites Kapitel.

Die Baukunst in den einzelnen Landschaften.

Österreich.

Neben dem Deutschen Reich, halb zu ihm gehörig, halb außer ihm, stand die dem Hause Habsburg gehorchende Ländermasse. Im ersten beharrte ein einiges Volk in künstlicher staatlicher Zersplitterung, in der zweiten wurde eine Vielheit von Völkern absolutistisch und zentralistisch zusammengehalten. Deutsch in Sprache und Blut war nur das Kernland, und auch dieses wurde vom geistigen Verkehr mit Deutschland durch die Gegenreformation abgeschnitten, welche zugleich einer starken Einströmung italienischer und spanischer Kultur- und Menschenelemente die Tür öffnete. Am deutlichsten zeichnet sich dies in der veränderten Struktur des Adels ab, der nur noch zum Teil aus altösterreichischen Familien, zum andern aus undeutschen Neulingen sich zusammensetzte, aus den Piccolomini, Montecuccoli, Caprara, Rofrano, Colloredo, Hoyos, Orsini und wie sie sonst heißen. Die Paläste Wiens tragen noch heute ihre Namen.

Auf diesem umgepflügten Boden erwuchs eine besonders geartete österreichische Kultur, Barockkultur; durch und durch katholisch; eine fremdländische Anschwemmung, durch die die urwüchsigen Kräfte des Bodens nach und nach doch hindurchdrangen. In der Wissenschaft und Literatur hat der österreichische Barock eine magere Ernte hinterlassen, um so stärkere Impulse gab er der bildenden Kunst. An der Renaissance war Österreich, wie wir sehen, nur schwach beteiligt. Der lange Kampf um die Glaubenseinheit mußte erst beendet, die Türkengefahr endgültig zurückgescheucht werden. Als diese Fesseln gesprengt waren, brach das goldene Zeitalter der österreichischen Kunstgeschichte heran, die Zeit der Kaiser Leopold I., Joseph I., Karl VI. Die vorangehende Epoche der Ferdinande war fast ausschließlich auf den Kirchenbau eingestellt gewesen und in seiner Stilhaltung italienische Provinzialkunst; keinem einzigen deutschen Namen begegnen wir in ihr. Die zweite Epoche des Barock, die, mit der wir uns hier zu beschäftigen

haben, empfängt ihren Charakter durch das mächtige Emporkommen der weltlichen Baukunst. Die Stadt Wien trat in den Mittelpunkt. Wer Wien kennt, kennt zwar noch nicht den ganzen österreichischen Barock, doch alle ihm wesentlichen Züge. Unter den drei genannten Regierungen ist in Wien mehr und glänzender gebaut worden als in irgendeiner der europäischen Hauptstädte, Paris nicht ausgenommen. Dennoch kann man nicht sagen, daß der kaiserliche Hof eigentlich die Führung gehabt habe. Leopold I. lebte zwischen der strengen Erfüllung des spanischen Hofzeremoniells und seiner Neigung zur Musik; er spielte und komponierte selbst; an Oper und Ballett verwandte er ein unerhörtes Gepränge. Gebaut hat er in seiner langen Regierung außer dem nach ihm benannten Trakt der Hofburg nichts Größeres. Joseph I. zwar trug sich mit gewaltigen Plänen, die aber die Kürze seiner Regierung nicht zur Reife kommen ließ. In Schönbrunn gedachte er ein österreichisches Versailles zu errichten; der Bau blieb unvollendet liegen und wurde erst nach einem halben Jahrhundert in bescheidenerer Gestalt weitergeführt. Karl VI. wandte sich der Hofburg zu, die bis dahin ein formloses Konglomerat düsterer, altertümlicher Baulichkeiten gewesen; von den großartigen Entwürfen zu einheitlicher Neugestaltung sind aber nur Bruchstücke zur Ausführung gelangt, die Bibliothek, die Reichskanzlei, die Reitschule und die Stallungen. — Der eigentümlichste Faktor in dem (heute nicht mehr intakten, noch mehr durch die Zudringlichkeit dei modernen Entwicklung entstellten) Bilde der Barockstadt Wien sind die Bauten des Hochadels. Sie wirken am stärksten nicht durch ihre Einzelwerte, sondern als Gesinnungsausdruck einer geschlossenen Kaste, eben der, von der die aufsteigende österreichische Macht getragen wurde; eine hochmütige Grandezza liegt über ihnen, ein Selbstbewußtsein, das zu prahlen nicht nötig hat. Vom Bauwesen etwas zu verstehen, gehörte wie in andern Ländern so auch in Österreich zur aristokratischen Bildung. Sehr merkwürdig ist der vom Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein seinem Testament beigefügte Abschnitt über künstlerische Fragen, ein förmlicher Architekturtraktat, in dem der praktisch erfahrene, theoretisch gebildete Fürst — er beruft sich auf Vignola, auf die von Rubens herausgegebenen Genuesischen Paläste und auf die französischen Theoretiker — in durchaus persönlicher, temperamentvoller Weise zu den Stilfragen seiner Zeit Stellung nimmt. Als eifrigen Bauliebhaber und -kenner lernen wir den Reichsvizekanzler Grafen Schönborn in seiner Korrespondenz sich bekunden. Vor allem Prinz Eugen von Savoyen, der Schöpfer der österreichischen Großmacht, war der sachkundigste Bauherr seiner Zeit.

Bei diesem unzweideutigen Zusammenhang des Aufschwungs der Architektur mit dem Erstarken des österreichischen Staatsbewußtseins konnte die Rückwirkung auf die Auswahl der Künstler nicht ausbleiben;

bis nahe ans Ende des 17. Jahrhunderts hört man nur von Italienern: von Coccapani ist das erzbischöfliche Palais, von Luchesi der erste Entwurf für den Ausbau der Hofburg, von Burnacini der leopoldinische Trakt, von Tencala das Palais Dietrichstein. Kurz vor 1700 tauchen deutsche Namen auf. Unter ihnen die zwei, die die Blüte des Wiener Barock heraufführten und über Österreich hinaus ihre Wirkung erstreckten, Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrand.

Johann Bernhard Fischer — den Zunamen von Erlach erhielt er bei seiner Erhebung in den Adelsstand — ist 1656 in Graz geboren. Er begann als Bildhauer. Eine Reise nach Italien 1685 und 1686 führte zu antiquarischen und architektonischen Studien. In Wien trat er zuerst als Architekturlehrer auf, er unterrichtete den nachmaligen Kaiser Joseph I. 1690 zeichnet er die zwei Ehrenpforten für Joseph I., als dieser von der Königskrönung in Frankfurt zurückkehrte. Auch in den nächstfolgenden Arbeiten für Brunnen und Altäre ist er noch Plastiker. Zur Architektur führte ihn die 1693 beginnende, bis 1709 dauernde Verbindung mit dem Erzbischof von Salzburg, Graf Ernst von Thun. Salzburg war ein reichsunmittelbares Territorium. Der bedeutenden Bauunternehmungen in der Renaissance haben wir schon gedacht. Erzbischof Thun stellte die Verbindung mit der österreichischen Bewegung her. Fischer wurde, außer kleinen Arbeiten, zuerst für den Kirchenbau in Anspruch genommen; er hat in Salzburg nicht weniger als vier Kirchen gebaut. Er leitete sie von Wien aus, wo sein Schüler, der römische König, seiner bedurfte. 1695 verlauten die ersten Nachrichten über Pläne für Schönbrunn; die Ausführung wurde nach dem Tode des Kaisers beiseite gelegt. Mit dem Kirchenbau hat er nur noch einmal zu tun gehabt, allerdings mit einer Aufgabe ersten Ranges, der Karlskirche. Der Grundstein wurde 1716 gelegt, die Vollendung erlebte Fischer nicht mehr. Im übrigen gehört seine ganze Wiener Tätigkeit dem Palastbau. Ihr Umfang ist ganz erstaunlich. Die Aufträge kamen vom Adel. Erst wenige Jahre vor seinem Tode (1723) kamen die Projekte Karls VI. für die Hofburg in Fluß. Wir kennen Fischers Ideen hier nur aus Zeichnungen. Die Ausführung, soweit sie überhaupt zustande kam, fiel seinem Sohne Joseph Emanuel zu.

Fischers Stil wird gewöhnlich der klassizistischen Seite des Barock zugezählt, wahrscheinlich im Hinblick auf sein Detail, das in seinem schwachen Relief, seiner herben, feinen und klaren Zeichnung, überhaupt seinem unmalerischen Charakter allerdings wenig »barock« ist. Unbedingt ist es aber bei ihm die eigentliche Architekturform: im Grundriß die fast stereotype Wiederkehr eines ovalen Raumes als Mittelpunkt der Komposition und die Bewegung des Mauerkörpers in Kurven. Aus diesen Neigungen läßt sich noch genauer bestimmen, welcher Strömung innerhalb des Barock Fischer angehörte: derjenigen, die von Borromini ausgegangen

war. In den Jahren, in denen er in Rom studierte, war der Streit zwischen den Anhängern Berninis und Borrominis in vollem Gange. Fischer ist der erste, der dem borrominesken Stil in Österreich die Bahn brach. Bekenntnis zu den gleichen Problemen ist aber noch etwas anderes als Nachahmung. Fischer ist den Künstler-Denkern zuzuzählen. Er hat sich, wenn auch mit mangelhaften Hilfsmitteln, eine Vorstellung von der Baukunst aller Zeiten zu bilden und aus ihr Samenkörner in seinen Geist aufzunehmen bemüht. Der merkwürdige Niederschlag dieser Studien, richtiger Phantasien, ist sein großes Kupferwerk »Entwurf einer historischen Architektur« (abgeschlossen 1712, erschienen 1721).

Die Sichtung seiner Werke — ebensowohl Ausmerzung der unechten, als Wiedererkennung vergessener — hat in neuester Zeit erfreuliche Fortschritte gemacht. Wir heben hier nur die Hauptsachen heraus. — Im Kirchenbau ist sein Grundgedanke die Verbindung eines längsovalen Hauptraums mit kreuzförmig angeordneten Nebenräumen. So im frühesten, der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg (1694), wie im spätesten, der Karl-Borromäus-Kirche in Wien (1715). Daß die Fischer so ans Herz gewachsene ovale Grundform gewisse Verziehungen der perspektivischen Linien zur Folge hat, die uns heute nicht so gut gefallen, wie sie Fischer gefielen, gehört zu den Veränderungen des Geschmacksurteils, mit denen die kunstgeschichtliche Betrachtung immer rechnen muß. Näher steht dem gewohnten Formenkreise der Renaissance die Salzburger Kollegienkirche, ein Kreuzbau mit normaler, d. i. kreisrunder, aber ungewöhnlich hoch geführter Zentralkuppel. Die die Winkel des Kreuzes ausfüllenden elliptischen Kapellen sind in die Raumrechnung nicht einbezogen. Die Fassaden weichen von dem gebräuchlichen austroitalischen Barockschema sehr ab: in der Dreifaltigkeitskirche eine tief eingezogene konkave Kurve, in der Kollegienkirche ein konvex gerundeter Vorsprung mit höchst eigentümlichem oberen Abschluß. Beide Formen sind für Österreich neu, aber doch nicht Fischers eigene Erfindungen: das eine Mal war das Vorbild Borrominis S. Agnese an der Piazza Navona, das andere Mal aus dem Stichwerk Guarinis übernommen. Sehr abstechend von dem stucküberladenen Pomp des sonstigen österreichischen Kirchenbarock ist seine haushälterische, strenge und kühle, übrigens meisterhaft durchgeführte Innendekoration. — Die Karlskirche (Abb. 460, 461) ist eine Votivkirche, der Kaiser hatte sie während der Pest des Jahres 1713 gelobt, 1716 wurde der Grundstein gelegt. Aus dem Wettbewerb mit Bibiena und Hildebrand ging Fischer als Sieger hervor. Man sieht es dem Bau an, daß nach soviel hundert Kirchen, die die letzten Menschenalter in Österreich hatten erstehen lassen, hier etwas Außerordentliches ins Leben treten sollte. Die Kirche stand ursprünglich auf einem freien und überhöhten Platz. Vor allem auf eine kühne und reiche, beim Wechsel des Standpunkts sich überraschend verschiebende Silhouette war es abgesehen. Die Vorderansicht ist zutref-

fend als eine Festdekoration allerhöchsten Ranges bezeichnet worden. Mit großem Geschick sind ihre heterogenen Elemente optisch zusammengestimmt: die breiten, niedrigen, mit sehr barocken Helmen gekrönten Glockentürme, die schlanken Triumphsäulen (nach bekannten römischen Mustern), die antike Tempelfassade, alles subordiniert der gewaltigen Kuppel. Diese beherrscht auch das Innere. Ein mächtiger Verstand hat diese absichtsvoll eigenartige, im Grunde nichts wirklich Neues bietende Komposition erdacht. Dieselbe ist aber, trotz der ausgesprochenen Kälte des Details, in der Raumbehandlung das Gegenteil des Klassizismus. Wie der beginnende »Klassizismus« ein formal ähnliches Thema behandelt (sagt Sedlmayer zutreffend), kann die Superga bei Turin, die man zu oft mit der Karlskirche verglichen hat, zeigen.

Die lange Reihe der Profanbauten beginnt mit dem Schloß Engelhartsstetten für den Grafen Starhemberg 1693 und dem Lustschloß Clesheim für den Erzbischof von Salzburg um 1700; verwandt mehrere Entwürfe in der »Historischen Architektur« (Abb. 539, 542). Eine historische Erklärung für diese Anlagen fehlt. Mit Recht ist gefragt worden: Wo gibt es früher etwas Vergleichbares? Die Flügelbauten sind mit dem Mittelbau nur durch schmale Zwischenglieder verbunden, der Mittelbau aber trägt einen seltsamen, durch keinen Zweck gerechtfertigten Aufsatz, und in Clesheim ist das Hauptgeschoß als offene Halle behandelt. Hier zeigt sich eine Eigentümlichkeit in Fischers Geist: er verfolgt eigenwillig einen formalen Gedanken ohne Rücksicht auf den sachlichen Zweck und wird dadurch, man kann es nicht anders sagen, theatralisch. Bei seinen ausgeführten Bauten sind allerdings dieser Neigung Grenzen gesetzt worden. Immerhin ist es richtig, daß die Fassaden seiner Paläste »ausgesprochen nichts als — Fassaden« sind und daß er »in der räumlichen Anordnung weit hinter vielen älteren Werken zurückbleibt«, daß seine Grundrisse in einzelne, besonders betonte Räume auseinanderfallen, hinter denen sich regellos die Nebenräume häufen. — In der Tat ist an seinen Wiener Adelspalästen allein die Fassade das Belangreiche. Wir müssen hier eine allgemeine Bemerkung einschalten. Die Anlage der Stadt Wien mit ihrer Teilung in Altstadt und Vorstadt ergab zwei abgesonderte Bautypen. Der altstädtische, durch engen Bauplatz bedingt, strebt in die Höhe; vier Stockwerke wenigstens sind verlangt, eine für den Rhythmus nicht eben günstige Teilungszahl; der in die Tiefe sich bewegende Hof kann nicht sehr geräumig sein; auch die Treppe, so großes Gewicht auf sie gelegt wird, muß einer verhältnismäßig engen Grundfläche abgewonnen werden. Die Vorstadtpaläste wurden von Gärten umgeben und durften sich bequem in die Breite ausdehnen. Aus der Zeit vor 1683, d. i. der Türkenbelagerung, hat sich sehr wenig erhalten. Zeichnungen gewähren indessen einen Einblick in diese in ihren Zielen noch unsichere Bauepoche. Was man bisher aus der italienischen Kunst unmittelbar

oder mittelbar übernahm, war die Formensprache der antiken Ordnungen; das Proportionsgefühl zeigt sich unentwickelt, das Verhältnis von Höhe und Breite wird nach Gutdünken angenommen, die gleichmäßige Reihung der Fassadenachsen könnte ins Endlose fortgesetzt werden, ohne daß ein inneres Gesetz Halt böte; die Portale wirken noch nicht konzentrierend. Dieser Art ist der leopoldinische Trakt der Hofburg, trotz beträchtlicher Längenausdehnung, ohne Größe der Wirkung. — Von Fischers Stadtpalästen ist der älteste der 1692 für den Grafen Strattmann erbaute (nur in Abbildung erhalten). Das Winterpalais des Prinzen Eugen (seit 1696) schreitet fort zur großen Ordnung; ebenso um 1700 das Palais Batthyany (jetzt Schönborn), das einzige, an dem sich Fischer zu freierer Zierlust hinreißen läßt. Eine dritte Stufe bezeichnet das Palais Clam-Gallas in Prag (seit 1707), in dem er den durchlaufenden horizontalen Abschluß aufgibt, die Risalite überhöht und dem mittleren einen Giebel gibt und die Eingänge in die sehr eigenartig gestalteten* Eckrisalite verlegt (Abb. 540). Als seinen reifsten Palastbau hat man den für Graf Trautson (seit 1710) anzusehen, den er in der böhmischen Hofkanzlei mit leichten Veränderungen wiederholte (Abb. 544). — Das Gartenpalais für den Fürsten Mansfeld-Fondi (jetzt Schwarzenberg) ist die Umarbeitung eines älteren fremden Entwurfs (Abb. 543).

Mit dem Kaiserhause ist Fischer als Lehrer Josephs I. früh in Verbindung gekommen. Für ihn schuf er um 1700 den ersten Entwurf für Schönbrunn (Abb. 525). Das Schloß ist auf dem Berge gedacht, dort, wo später die Gloriette hinkam. Der Kaiser und sein Lehrer schwelgen in riesenhaftem Maßstab. Das Hauptmotiv der Fassade wiederholt den früher in der Dreifaltigkeitskirche und dem Priesterhaus ausgesprochenen Gedanken. Sicher liegt hier ein Wetteifer mit Versailles vor, an das aber im einzelnen nichts erinnert. Der zweite Entwurf ist in den Dimensionen maßvoller, blieb aber nach dem frühen Tode des Kaisers in der Ausführung stecken. (Der Vollendungsbau unter Maria Theresia weicht von Fischers Entwurf nicht unwesentlich, und zwar zu seinem Nachteil, ab.) — Fischers großartiger Entwurf für den von Karl VI. geplanten Neubau der Hofburg, in dem er zu der riesigen Kurve des ersten Entwurfs für Schönbrunn zurückkehrt, fällt in seine letzten Lebensjahre (er starb 1723) und ist unbenutzt beiseite gelegt worden. Ihm gehört (nur unvollständig ausgeführt) der riesige Marstall und die Hofbibliothek. Der die Reichskanzlei enthaltende Trakt der Hofburg, die Reitschule und die Zeichnung für die Michaelerfront sind von seinem Sohn. Die Hofbibliothek wiederholt, ins Monumental-Große gewendet, die Grundidee des Schwarzenbergpalastes: ein langgestrecktes Oblongum, in der Mitte durchquert von einem Oval. Der

* Die Annahme, daß er hier ein Motiv von Schlüters Schloß in Berlin aufgenommen habe, ist doch sehr unsicher.

grandiose Innenraum erinnert an Fischers Kirchen, die Zusammenordnung der Portale mit den über ihnen liegenden Fenstern an den Clam-Gallas-Palast. Sonst atmet die sehr flächige Behandlung der Front einen andern Geist als alle früheren Bauten des Meisters. Man sieht darin französischen Einfluß. Aber, wie neuerdings behauptet wird, nicht den der gleichzeitigen akademischen, sondern der vorklassischen Stufe um 1650. Gerade dieses Zurückgreifen auf eine Kunst, die um 1720 schon antiquiert oder in andern Strömungen aufgegangen war, sei das Ungewöhnliche an diesem Werk, ein freier, individueller Entschluß des großen Meisters.

Hans Sedlmayr, der letzte, der über Fischer gehandelt hat, widersetzt sich der Auffassung seines Stils als »Eklektizismus«; er sei vielmehr »synkretistisch«, formal zu vergleichen der Verschmelzung, die in der letzten Epoche der antiken Religionsgeschichte vor sich ging. Wie dem auch sei, aus nationalen Voraussetzungen ist Fischers Kunst nicht zu erklären. Man begreift, daß sie bei einer aus so disparaten Elementen zusammengesetzten Aristokratie, wie es damals die österreichische war, Anklang fand.

Und nun hatte er auch einen von Grund aus anders gerichteten Rivalen. Es wird berichtet, der baulustige Wiener Adel sei in zwei Parteien gespalten gewesen, die einen zu Fischer, die andern zu Hildebrand schwörend. Lukas Hildebrand, später auch er in den Adelsstand erhoben, ist geboren 1668 in Genua als Sohn eines deutschen Hauptmanns. Er begann seine Laufbahn als Ingenieur in der in Italien stehenden kaiserlichen Armee. Seine Anfänge als Architekt liegen im Dunkeln. 1701 wurde er in Wien als Hofingenieur angestellt. Hier machte er die für sein ganzes Leben wichtige Bekanntschaft mit einem vornehmen Baudilettanten, dem deutschen Reichsvizekanzler Grafen Friedrich Karl von Schönborn. Für ihn baute er 1706 und 1707 ein Gartenpalais, das (in veränderter Gestalt) noch besteht. 1709 begann der Bau des Schlosses Schönborn bei Göllersdorf nahe bei Wien. Es ist eine im Grundriß sehr vielgliedrige und bewegte Anlage, mehr ein großes Landhaus als ein repräsentatives Schloß. 17[illegible]3 folgte sein erstes Altstadtpalais für den Grafen Daun (heute Kinsky). Es zeigt in den Hauptzügen der Komposition, wie auch das Schönbornsche Gartenpalais, Anschluß an Fischer, die Behandlung ist aber anders: »flache, mit kaum merkbarer Risalitbildung arbeitende Wandgliederung, die struktiven Teile durch Linienbrechung und ornamentale Plastik zu einer in fließendem Wechsel von Licht und Schatten bewegten Gesamtheit geführt«. Im selben Jahr empfahl ihn Graf Schönborn seinem Oheim, dem Kurfürsten von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, als Ratgeber bei der Vollendung seines Schlosses Pommersfelden, und als der Graf später als Fürstbischof von Würzburg in seine fränkische Heimat zurückkehrte, blieb er dauernd mit seinem Wiener Liebling in Verbin-

dung. Es handelte sich um das im Bau begriffene Würzburger Residenzschloß. Unseres Erachtens wird Hildebrands Einfluß sowohl auf das Pommersfeldener als das Würzburger Schloß heute übertrieben — wir kommen an späterer Stelle darauf zu sprechen. Auch hat Hildebrand für eine neue Fassade des (bekanntlich romanischen) Würzburger Doms eine große Zeichnung geliefert, die uns indes nicht bedauern läßt, daß sie nicht ausgeführt worden. Inzwischen war Hildebrand durch den Prinzen Eugen in das seinem Talent gemäße Fahrwasser gebracht. Er sollte ihm in einer Wiener Vorstadt sein Sommerschloß Belvedere errichten (Abb. 548). Ein langer, relativ schmaler Streifen Gartenlandes zieht sich einen sanft geneigten Hügel hinan, der Schloßbau auf der Höhe, am unteren Ende das Kasino (dieses 1714—1716, jener 1721—1723). Der Bauherr, der große Savoyarde, der Österreichs Großmachtstellung begründete, war in Frankreich erzogen, von Geblüt Italiener. Beide Kulturtraditionen fließen im Belvedere zusammen. Aber es ist ein Deutscher, in dessen gestaltende Hand sie gelegt werden. Das untere Schloß ist ein Kasino im italienischen Sinn, d. h. nur Gesellschaftsraum. Ein langer, schmaler Trakt, eingeschossig, die Fenster dicht über dem Erdboden; dies französische Konvention; der Mittelbau mit dem Saal scharf herausgehoben, zweigeschossig. Das obere Schloß ist Wohnbau, ebenfalls langgestreckt und verhältnismäßig niedrig. Große Horizontallinien laufen durch und ketten den Mittelpavillon an die Mauerflucht. Erst der Oberbau ist stark differenziert, in sieben selbständige Dächer auseinandergerissen. Die innere Einteilung ist gewissermaßen altertümlich: keine komplizierte Raumfolge, einfache Reihung. Von besonderm Reiz ist das Treppenhaus. Die Rückfassade mit der Anfahrtsrampe liegt um ein Geschoß höher als die gartenseitige. Daraus entsteht das Eigentümliche, daß das Vestibul auf mittlerer Höhe liegt, so daß der absteigende Treppenast zwischen den gewölbtragenden Atlanten der Sala terrena (Abb. 575) den Blick über den Garten in die Ferne öffnet, während zwei aufsteigende zum großen Festsaal führen. Etwas Märchenhaftes, wie man es genannt hat, liegt über dem mit »gazellenhafter Zierlichkeit« über den Garten und seine Terrassen wie hingehaucht schwebenden Bau. — Hildebrand blieb des Prinzen Lieblingsarchitekt. Er ließ durch ihn sein von Fischer erbautes Stadtschloß vergrößern und das Sommerschloß Hof auf dem Marchfeld ausbauen; der großartige Terrassengarten dort ist heute verwüstet, erhalten hat sich die überaus anmutige Schloßkapelle. 1721 begann Hildebrand den Umbau des Schlosses Mirabell in Salzburg (Abb. 547). Die Anlage, ein Vierflügelbau um einen großen Binnenhof, folgt dem Typus einer älteren Zeit und ist nach einem Brande zu Anfang des vorigen Jahrhunderts vernüchtert wiederhergestellt. Echt Hildebrandisch phantasievoll ist das kleine Treppenhaus (Abb. 578). Eine Aufgabe größten Stils brachte der Neubau des Stiftes Göttweig,

durch den mit dem Abt befreundeten Grafen Schönborn vermittelt. Obgleich von dem riesigen Plan (Abb. 454) nur ein Bruchstück ausgeführt worden ist, wirkt das auf einem steilen Bergkegel aus dem Donautal aufsteigende Kloster noch immer unvergleichlich imposant. Der Bau ist langsam ausgeführt und Hildebrand ist für ihn nur zum Teil verantwortlich. Das ungeheuer große Treppenhaus zeigt, daß er solchen ins Größeste gehenden Aufgaben nicht ganz zu genügen vermochte. — Endlich hat er sich nach Fischers Tode um die Hofburg beworben, ohne Erfolg. Die Zeichnungen für die Fassaden und ein allein ausgeführtes kleineres Bruchstück beweisen, daß Hildebrands Begabung in engeren Grenzen lag. Seine ganze Stärke ist die optisch lebendige Interpretation der Fläche. Hier ist er liebenswürdiger, warmblütiger, dem lokalen volkstümlichen Empfinden näherstehend als Fischer, wie denn sein Einfluß auf die Wiener Kunst mehr in die Breite geht als der Fischers. Mit dem Rokoko hat er sich noch nicht berührt.

Der letzte Italiener von Bedeutung unter den Wiener Architekten war Domenico Martinelli. Mehrere wichtige Bauten von ihm sind untergegangen. Erhalten haben sich die beiden würdevollen Paläste des Fürsten Adam Liechtenstein und (1845 umgebaut) der des Grafen Harrach. Für den Grafen Kaunitz erbaute er das Schloß Austerlitz. Als er 1705 Wien verließ, waren die beiden großen deutschen Meister die unbestrittenen Beherrscher des Architekturwesens. Nur im Kirchenbau, der aber in zweite Linie jetzt zurücktrat, blieben die Wiener ihrer Vorliebe für die Italiener treu.

In den späteren Jahren Karls VI. und unter Maria Theresia wurde die Architekturbewegung lahmer. Schönbrunn wurde vollendet, ohne die Straffheit und Größe der ursprünglichen Konzeption. Die innere Ausstattung ist verspätetes Louis Quinze, anmutig, doch etwas mager. Der einzige öffentliche Bau von Bedeutung, die alte Aula der Universität (jetzt Akademie der Wissenschaften) von 1753, ist ein Fremdkörper in der Wiener Architektur; der Erbauer war der Franzose Jadot. — Die Josephinische Zeit gehört nicht mehr in unsere Betrachtung.

In der Baukunst der Erzherzogtümer außerhalb Wiens hat der Kirchenbau stark das Übergewicht. Er bleibt auf der Linie der italienischen Tradition und im 17. Jh. ganz, im 18. oft unter italienischer Leitung. Die Forschung ist noch in ziemlich ungeklärtem Zustand. Wir erwähnen nur das Wichtigste und dessen ist nicht wenig. Zumal die vielen alten und reichen Klöster waren Sitze einer unerschöpflichen Baulust, die machtvolle Großräumigkeit mit warmer Schmuckfreude und heiterem Behagen in breitem Strom sich ergießen ließ. Probleme der Raum-

gestaltung kamen nicht in Frage, sie sind ein für allemal im Sinne des vom Gesù abgeleiteten Normalschemas entschieden. So viel Italiener auch hier beteiligt sind, sie haben es verstanden, sich in das österreichische Wesen einzufühlen. Ihre Namen sind unvollständig bekannt, sie aufzuzählen hätte keinen Zweck. Allein aus der den Südalpen entstammenden Familie Carlone verzeichnet das Künstlerlexikon nicht weniger als 23 Glieder als in Österreich und Steiermark tätig. Die meisten waren Stukkatoren und Maler. Als Architekt ragt Carlo Antonio († 1708) hervor. Seine Tätigkeit zu umgrenzen ist schwer, in vielen Fällen begnügt man sich bis auf weiteres mit der Bezeichnung „Carloneschule". Seine Hauptwerke sind die Stiftskirchen Garsten und St. Florian (Abb. 473), in denen er eine Formensprache von wuchtigster Schwere führt; auch die Stiftskirche Kremsmünster und das Innere des Domes von Passau wird wesentlich ihm gehören. Der begabteste in der ganzen Gruppe war wohl der in Wien geborene Donato d'Allio. Von seinem mächtigen Entwurf für den Stiftsbau in Klosterneuburg (1730) ist nur der vierte Teil zur Ausführung gelangt, auch dieses Bruchstück schon höchst imposant und zum Besten des österreichischen Barock gehörend. In Wien ist von ihm die Salesianerinnenkirche.

Auf den Schultern der Italiener kommen im 18. Jh. deutsche Meister in die Höhe, die wir leider noch nicht genau kennen. Dies gilt auch von dem großen Jakob Prandauer (1655?—1727). Er ist nicht wie seine Wiener Zeitgenossen europäisch tingiert, sondern gesättigt mit dem urwüchsigen Lebensgefühl seiner Heimat, naiv im besten Sinne. Sein Name ist mit den zwei Stiftsbauten verbunden, in denen der österreichische Barock seinen österreichischsten Ausdruck gefunden hat, mit Melk und St. Florian. Melk liegt auf einem steil abfallenden Felsen über der Donau (Abb. 456). Aus dieser landschaftlichen Situation ist die Idee der Fassade geboren. Zwei kurze Flügel schieben sich über die Fluchtlinie jener vor bis an den Rand des Felsens und werden durch einen niedrigen Terrassenbau, in dessen Mitte ein breiter Torbogen sich öffnet, verbunden. Dahinter ragt in nicht genau abmeßbarer Entfernung die Kirchenfront mit zwei in phantastische Schweiflinien auslaufenden Türmen, den Korrespondenten der Klosterfronten. Höchst eigentümlich die mehrfach gebrochene Kuppellinie. Die Formensprache in ihrer genialen Derbheit ist bezwingend einheitlich, es scheint sich dem Meister alles von selbst verstanden zu haben. Der Grundriß folgt dem bekannten Schema (Abb. 479). Der innere Aufbau ist ungewöhnlich in die Höhe gestreckt, entgegen der das Licht mächtig zentralisierenden Kuppel. Die ungeheuer reiche Dekoration wird durch einen wundervoll sonoren Farbenklang — entgegengesetzt den weißen Italienerbauten — zusammengehalten: die Pilaster aus rotem Marmor stehen auf gelblichen Lisenen und diese auf graumarmornem Mauergrund, auch etwas Grün spielt

hinein, und das Ornament glitzert golden. Die Decke ist nicht stuckiert, sondern mit einer das Stuckornament ersetzenden, höchst harmonisch gestimmten Malerei versehen. Der Melker Innenraum ist als reine Architektur genommen, das muß man nüchtern zugestehen, weder originell noch überhaupt besonders ausgezeichnet; auf eine Architektur war es in ihm aber auch nicht abgesehen, sondern auf Verklärung der starren architektonischen Substanz gleichsam zu einem leichteren Aggregatzustand. Wo eigentlich deutscher Barock ist, ist auch dies Verlangen da. Bei Prandauer durchbricht es mit aller Macht den italienischen Schulbesitz. — In St. Florian rührt die Kirche nicht von Prandauer her, auch keineswegs alles in dem weitläuftigen und mit großer Pracht ausgestatteten Stiftsgebäude. Gesichert ist ihm die mit Recht berühmte Haupttreppe; sie besteht aus zwei Fluchten, die aber nicht innerhalb des Gebäudes, sondern in einem für sie errichteten Vorbau liegen, und dieser ist in weiten Arkaden allseits geöffnet, ein Zwischending also zwischen Freitreppe und Binnentreppe; man kann sich denken, wie schöne Durch- und Ausblicke dadurch entstehen. Die Korridore haben Stukkatur von erster Qualität. Eine lange Zimmerflucht ist — wie auch in manchen andern Klöstern — für etwaigen Besuch aus der kaiserlichen Familie mit Opulenz eingerichtet, uns um so willkommener, da Inneneinrichtungen der kaiserlichen Schlösser aus dieser Zeit nicht erhalten sind. — Ein dritter, kleinerer Stiftsbau ist der von Prandauers Schüler Munkenast ausgeführte, irgendwie aber doch auf den Meister zurückgehende in Dürnstein (Abb. 455); Liebenswürdigeres, Frischeres als den Klosterhof und den Turm kann man im Barock nicht sehen. — Zu den ganz großen Stiftsbauten gehört noch Admont in Steiermark. Wieweit hier Pläne von Prandauer zugrunde liegen — es wird behauptet —, können wir nicht entscheiden; ersten Ranges in seiner Art ist der Bibliothekssaal. Kremsmünster hat seine monumentalen Fischteiche, sie sind von kreuzgangähnlichen Bogengängen eingefaßt. Endlich darf auch in der flüchtigsten Übersicht das Donaukloster Wilhering nicht fehlen. Es ist jünger als die bisher betrachteten (seit 1738) und steht auf einer wesentlich anderen Linie, näher dem Rokoko, wohl unter bairischem Einfluß, wie denn auch die Dekoration nachweislich von Wessobrunnern (Feichtmayr und Ueblherr) herrührt; der Architekt dieses ungemein anmutigen und fröhlichen Baus ist nicht gesichert.

Prag kennt der Verfasser nicht, und das Versäumte nachzuholen ist die gegenwärtige Zeit wenig anlockend. Der böhmische Barock ist in ungefähr gleichem Maßverhältnis wie der österreichische zwischen Italiener und Deutsche geteilt; ob möglicherweise ein leises Mitschwingen slawischen Empfindens zu erkennen wäre, lassen wir dahingestellt.

Zwischen Prag und Wien haben Wechselwirkungen bestanden, doch sind sie, wie es scheint, noch nicht genügend untersucht. In den Jahrzehnten nach der Schlacht am Weißen Berge, als der neue, streng katholische Adel sich heimisch einrichtete, war in Böhmen die Baubewegung zuerst lebhafter als in Österreich und vielleicht noch einseitiger als dort stützte sie sich auf Italiener. Unter den Deutschen gewann sich zuerst Abraham Leutner († 1690) Ansehen. Nach ihm der aus Oberbaiern eingewanderte Christoph Dientzenhofer. Sein Hauptwerk ist die 1673 begonnene Jesuitenkirche St. Nikolaus auf der Prager Kleinseite. Seit der Jahrhundertwende wurden, ähnlich wie in Österreich, die Deutschen Sieger über die Italiener. Der jüngere Dientzenhofer, Kilian Ignaz (1690—1752) war der anerkannt erste Architekt Böhmens in einer Zeit überaus regsamer Bautätigkeit. In seinen Kirchen (in Prag St. Johann auf dem Felsen, St. Thomas, Vollendung der Fassade von St. Nikolaus, anderes in der Provinz) ergeht er sich in den lebhaftesten Kurvaturen in Grundriß und Aufriß und erweist überhaupt eine radikal barocke Gesinnung, wie denn schon sein Vater irgendwie mit der Richtung Borrominis und Guarinis in Berührung gekommen war.

In Schlesien, das ja damals noch zu Österreich gehörte, steht der Barock ganz im Zeichen der wiederhergestellten alten Kirche. Die Jesuiten traten wiederholt als Baumeister auf. Die 1673 von ihnen umgebaute Maria-Himmelfahrts-Kirche in Glatz ist von einer fast barbarischen Buntheit des Schmucks. Ihr Hauptwerk ist die seit 1728 von einem der Ihrigen, Christoph Tausch, erbaute Universität in Breslau, ein wuchtiger, aber nach außen monotoner Bau, der in der Aula und dem Musiksaal zwei ungemein charakteristische Prunkstücke enthält; in dem gedrückten Raum haben die schweren Formen etwas beinahe Bedrohliches. Die Universitätskirche, ebenfalls von Pater Tausch, ist in der schwülen Pracht ihrer Dekoration ein Meisterstück. Unter den Klöstern des Landes ragen die drei zisterziensischen hervor. In Heinrichau wurde ein herber Ziegelbau des 14. Jahrhunderts zu Ende des 17. umgebaut und mit gehäuftem Schwulstbarock ausgestattet; das Stiftsgebäude in altertümlich deutscher Auffassung; davor eine aus plastischen Wolken zusammengeballte Dreifaltigkeitssäule, dergleichen in Schlesien in größerer Zahl zur Aufstellung kamen (Abb. 569). In Leubus ist die Kirche ebenfalls Umbau, das Stiftsgebäude Neubau, in Größe der Anlage und Pracht der inneren Einrichtung mit den reichsten Österreichs wetteifernd. In Grüssau ist die Kirche nicht mehr als konventionell, sehr bedeutend aber die Fassade (Abb. 458). In ihrem Grundriß wechseln konkave und konvexe Linien, im Aufbau werden alle Gesimse geschweift oder gebrochen; trotz dieser stürmischen Bewegung bleibt der Eindruck übersichtlich und hoch monumental; man darf es

wagen, zu behaupten, daß auf der Linie barocken Wollens es in Deutschland keine bessere Kirchenfassade gibt.

Baiern.

Überschauen wir die Jahrhunderte und in ihnen den wechselnden Anteil der deutschen Landschaften an den großen historischen Baustilen, so zeigt sich: der romanische und der gotische haben alles in allem ihre besten Leistungen im Westen und Norden vollbracht, Süddeutschland dagegen erlebte seine architekturgeschichtliche Hochblüte im Barock. Und in Süddeutschland wieder war das barocke Kernland Baiern.

Damit soll nicht etwa behauptet sein, daß Baiern — wir sprechen selbstverständlich von Altbaiern — sonst unerreichte Höchstleistungen des Barock hervorgebracht habe. Offenbar aber war in Baiern die Geistesart des Volkes dem Wesen des Barock so nahe verwandt wie bei keinem andern Stamme. Schon die spätgotische Bau- und Bildhauerkunst ließ diese Tendenz erkennen. Wohl hat am Ende des 16. und noch einmal am Ende des 17. Jahrhunderts auch der bairische Barock einen fremdländischen Einschlag empfangen, aber derselbe wurde schnell und vollständig von der bodenständigen Überlieferung aufgesogen. Das Meiste und Charaktervollste ist, anders als in Schwaben und Franken, von Söhnen des heimischen Bodens geschaffen worden; nirgends hat die Verdeutschung des Barock gleich tiefe Wurzeln. Außerdem hat der bairische Barock sich weit über die Grenzen des Stammgebietes ausgedehnt. Der schwäbische Kirchenbau verdankt seine höchste Blüte bairischen Meistern; eine aus Baiern stammende Architektenfamilie errang in Böhmen und Franken eine große Stellung; bairische Dekorationskünstler waren gesucht bis an den Bodensee und den unteren Main.

Baiern ging aus dem Dreißigjährigen Kriege als ein vergrößertes, fest geschlossenes, im Glauben einiges Territorium hervor. Das Land war nicht reich, aber vom Kriege hatte es verhältnismäßig wenig gelitten. Es ist das einzige, in dem die im Frühbarock begonnene Entwicklung sich kontinuierlich fortsetzte. Schärfere Einschnitte zeigen nur die Unternehmungen des Hofes. Aber das ganze Land war baueifrig, wenn auch mit einseitiger Richtung auf das Kirchliche. Nach und nach wurde ein großer Teil der aus dem Mittelalter überkommenen Land- und Klosterkirchen mit Barockformen umhüllt. Daneben erstanden Neubauten in nicht geringer Zahl. Zuerst war das Inntal mit den westlich angrenzenden Gebieten am regsamsten. Hier breiteten sich die welschen Muratori aus, Wanderkünstler aus Südtirol und Graubünden, denen es nicht schwer fiel, die italienischen Vulgärformen mit nordischem Empfinden zu durchdringen. Einige Familien wurden dauernd ansässig. Kaspar Zucalli aus Roveredo baute in Gars am Inn (1661) und in Traunstein (1675), ein anderes Glied der Familie im Chorherrenstift Au, ein drittes in

Salzburg, und dem jüngsten, Enrico Zucalli, gelang es, am Hof in München Fuß zu fassen. Kaspars Parlier Lorenzo Sciasca errichtete im Bezirk von Miesbach die schönen Kirchen von Gmund und Kloster Weyarn (1687) nach dem deutschen Schema des einschiffigen Raumes mit tiefen Wandpfeilern. Um dieselbe Zeit erneuerten ungenannte Muratori die altberühmte Klosterkirche Tegernsee (Abb. 469) in der lange vergessen gewesenen Raumform der Basilika. Keine dieser unter welscher Leitung gebauten Kirchen läßt einen Augenblick zweifelhaft, daß sie auf deutschem Boden stehen. Andererseits bemühten sich die doch keineswegs verdrängten eingeborenen Maurermeister redlich darum, von den Welschen zu lernen. In Aibling saßen die Dientzenhofer. Vermutlich einer aus dieser Sippe hat sich an dem seltsamen kleinen Rundbau in Westerndorf (1670) versucht. Wie denn überhaupt das Neue der zentralen Anlage gerade die deutschen Meister anzog. An der Spitze steht, zeitlich wie dem Werte nach, die große Wallfahrtskirche Maria-Birnbaum nordwestlich von München, 1661—68 von Konstantin Bader ausgeführt, ein hoher Kreiszylinder von 16 m Durchmesser, westlich und östlich anschließend Vorhalle und Chor im Grundriß eines aus Kreissegmenten zusammengesetzten Dreipasses. Ebenfalls eine Wallfahrtskirche und ein Zentralbau, der Mittelraum quadratisch, Exedren an allen vier Seiten, ist die seit 1687 von Joh. Schmutzer aus Wessobrunn errichtete und üppig ausgeschmückte Kirche in Vilgertshofen im Lechgebiet und die ähnlich angelegte, wohl ebenfalls auf Schmutzer zurückgehende Wallfahrtskapelle in Heuwinkel bei Weilheim. Die Basilika wurde aufgenommen von Bader in Niederschönenfeld und in Deggendorf von einem der Dientzenhofer in Weihenlinden. Im ganzen lebt diese Epoche doch am meisten in den Belangen der Dekoration. Es bilden sich mehrere Lokalschulen, unter denen die von Wessobrunn in Westbaiern und Schwaben die meistbeschäftigte war. Ihre beste Kraft war zwischen 1675 und 1700 Johann Schmutzer. Von ihm rühren die ausgedehnten Stuckarbeiten in Vilgertshofen, Obermarchtal, Friedrichshafen her, von anderen derselben Herkunft die in Ilgen, Wettenhausen, Schönenberg. Franz Schmutzer arbeitete zwischen 1700 und 1720 in Weingarten und Weißenau, Joseph Schmutzer in Donauwörth. Um 1720 treten die Brüderpaare Zimmermann und Feichtmayr auf, verlassen aber bald ihre ländliche Heimat, um von München aus eine weit ausgedehnte Wandertätigkeit anzutreten.

Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und am Anfang des 18. — die Beispiele ließen sich vermehren — schwoll also die kirchliche Bautätigkeit beträchtlich an, und man kann nicht sagen, daß in ihr die einheimische Kunst durch die italienische Einwanderung unterdrückt worden wäre. Dieses trat nun aber zeitweilig in der Landeshauptstadt, in München, ein. Hier gab am Hofe die Kurfürstin Henriette Adelaide,

eine Prinzessin aus dem Hause Savoyen, den Ton an. Von 1665 ab ließ sie durch zwei italienische Landsleute, Barelli und Pistorini, ihr Appartement in der Residenz neu einrichten. Nur ein Teil der Zimmerfolge (seit dem Besuch des Papstes Pius VI. »die päpstlichen Zimmer« genannt) ist erhalten. Die reich vergoldeten Kassettendecken, die Marmorwände in Scagliolatechnik, die schweren Kamine und mächtigen, hochlehnigen Stühle nehmen sich in den nordisch klein abgemessenen Räumen einigermaßen drückend und anspruchsvoll aus. Ein Opernhaus und Turnierhaus sind verschwunden. Der 1671 nach italienischen Mustern angelegte Park von Nymphenburg wurde im folgenden Jahrhundert im französischen Geschmack umgestaltet, erhalten hat sich aus Adelaidens Zeit der Mittelbau des Schlosses. Das bauliche Hauptunternehmen Ferdinand Marias und seiner Gemahlin war die dem vornehmen neuen Orden der Theatiner übergebene Kirche St. Cajetan (1663—1675). Sie gehört in jene große kosmopolitische Familie, deren Stammutter die Kirche Gesù in Rom ist und der in München bereits die Michaelskirche sich angeschlossen hatte. Verwebt der ältere Bau die Abstufung mit stark selbständigen Zügen, so will die Theatinerkirche bis aufs letzte italienisch sein, und hat dies auch erreicht. Münchnerisch, bairisch ist an ihr nichts. Die von einem hohen Umbau emporgetragene Kuppel zeigte diese majestätische Form des Südens auf deutschem Boden zum erstenmal *. Das Innere ist nicht auffallend groß, erreicht aber durch seine auf hohem Kothurn einherschreitende Behandlung durchaus jenes kalt Grandiose und Überwältigende, das den römischen Barock kennzeichnet. Dahin gehört der völlige Mangel an Farbe. Dicht zusammengeballtes Stuckornament, von nun ab das Vorbild für vornehme Kirchenarchitekturen, überzieht die Flächen. Die mächtigen, ebenfalls farblosen Altäre sind von Bernini inspiriert, auf den speziell die Hereinziehung des Fensters in die krönende Ädikula hinweist **.

Barellis Nachfolger in der Gunst des Kurfürsten (seit 1679 Max Emanuel) war Enrico Zucalli, eine derbkräftige Natur mit großzügig monumentalen Neigungen. Von seinen Bauten ist mehreres untergegangen (so der Umbau des Klosters Ettal) oder unausgeführt geblieben (die als mächtiger Zentralbau gedachte Wallfahrtskirche Altötting). Sein Hauptwerk wäre die neue Residenz in Schleißheim geworden. Kurfürst Max Emanuel ist der erste deutsche Fürst, der seine Augen auf Paris richtete. Es ist aber nicht Versailles, das sich Zucalli zum Vorbild nahm, sondern für ihn, den Italiener, bezeichnend, Berninis Louvre-Entwurf: eine Vierflügelanlage um einen quadratischen Binnenhof mit

* In Kempten zwar etwas früher projektiert, aber unvollkommen ausgeführt.

** An der Theatinerkirche geht alles Wesentliche auf Barelli zurück. Nur die Türme erhielten durch Zucalli ein potenziert barockes Gepräge, ein verfeinertes die viel später (1767) von Cuvilliés ausgeführte Fassade.

Vorhöfen für Kirche, Theater, Arena. Nur ein kleiner Teil war vollendet, als der spanische Erbfolgekrieg die Weiterführung stillegte. Einen zweiten großen Schloßbau begann Zucalli für den Kurfürsten von Köln, einen Bruder Max Emanuels, in Bonn. Der erhalten gebliebene Teil ist in Anlage und Formbehandlung italienisch. — Bedeutender für die Entwicklung der bairischen Baukunst wurde Giovanni Antonio Viscardi. Er ist einer von den nicht seltenen Italienern, die ernstlich auf die Kunstüberlieferung ihrer Adoptivheimat eingingen; in seinen Werken wandelte sich der italienische Barock zum deutschen Barock. Dem ersteren stehen noch nahe die Wallfahrtskirche in Freistadt in der Oberpfalz, 1700—1710 für den Grafen Tilly ausgeführt, und die Dreifaltigkeitskirche in München, 1711—1714, beides gruppierende Zentralbauten. Sein größter Kirchenbau, auch innerlich der bedeutendste, ist die Zisterzienserkirche Fürstenfeld (1718—1736). Hier ist er nicht mehr Italiener. Er greift nicht, was nahe gelegen hätte, auf die Theatinerkirche, sondern auf die Michaelskirche zurück. Der langgestreckte Grundriß entspricht den Gewohnheiten des Ordens. Die stark in die Höhe getriebene Proportion des Schiffes ist deutsch, ebenso die hoch aufgetürmte Fassade. Ganz unitalienisch ist auch die farbenreiche, feierlich strahlende Dekoration (Abb. 478).

Durch den Dreißigjährigen Krieg wurde dem kurbairischen Territorium die Oberpfalz hinzugefügt. In der ersten Zeit der mit Strenge durchgeführten Rekatholisierung begnügte man sich mit neuer Ausstattung der vorgefundenen Kirchen. Die ersten Neubauten schlossen sich der böhmischen Schule an, wenn auch die Ausführenden aus Oberbaiern stammten. Von 1681 ab wurde am Fuße des Fichtelgebirges die Zisterzienserkirche Waldsassen, von 1691 ab die Prämonstratenserkirche Speinshart erbaut; die erste nach einem Entwurf Abraham Leuthners in Prag von Georg Dientzenhofer, die zweite von dessen Neffen Wolfgang. Beide sind von Italienern stuckiert, Waldsassen harmonisch prächtig, Speinshart mit wilder Übertreibung. Unter den zahlreichen Wallfahrtskirchen macht sich die zu Kappel bemerklich; in symbolischer Hindeutung auf die hl. Dreifaltigkeit sind hier drei mit Halbkuppeln überwölbte Halbkreise derartig zusammengefügt, daß ihre Sehnen ein gleichseitiges Dreieck bilden und drei schlanke Türme aus den Winkeln aufsteigen. In einem Sammelband aus dem Besitz des jüngeren Dientzenhofer finden sich mehrere, in ähnlicher Weise symbolisierende Entwürfe, z. B. ein Achteck mit sieben Rundkapellen als Hinweis auf die sieben Schmerzen der Jungfrau Maria. — Der bedeutendste Bau der österreichisch-italienischen Richtung ist aber der Dom zu Passau (1668—1677), eigentlich nur eine eingreifende Erneuerung einer großen, spätgotischen

Basilika; der Chor zeigt außen die gotischen Formen unverändert; das Langhaus scheint neu zu sein, sein Aufbau als reine Basilika läßt aber gotischen Rhythmus durchfühlen; den Barockeindruck bedingt allein die wuchtige Stuckdekoration der Carlonewerkstatt. Der Hochbarock hat in Baiern nichts von gleicher Bedeutung geschaffen.

Wir wenden uns nach Oberbaiern zurück. Hier ging am Anfang des 18. Jahrhunderts die Vorherrschaft der Italiener zu Ende. Der bairische Spätbarock teilte sich in zwei Äste: in der religiösen Kunst erhob sich die deutsche Auffassung zu Selbständigkeit, in der höfischen wurde der französische Einfluß mächtig. Es konnte aber nicht anders sein, als daß im Laufe der Zeit beide Äste sich ineinander verzweigten.

Dem Willen zur Verdeutschung des italienischen Barocks hatten schon Viscardis Spätwerke nachgegeben. Die führenden Persönlichkeiten in dieser Richtung wurden die Brüder Asam: Cosmas Damian 1686—1739, Egid Quirin 1692—1750. Sie sind aus den Handwerkerkreisen des Landes hervorgegangen, Söhne eines in den Kirchen der Inngegend und am Tegernsee vielbeschäftigten Freskomalers. In den Jahren 1712—1713 waren sie in Rom, wo sie an der Akademie von S. Luca ihre Studien machten. Es ist merkwürdig, wie frei von Schulzwang sie zurückkehrten; sie bewegten sich in den römischen Formen, die etwas völlig Neues ihnen als Baiern ja auch nicht waren, mit unübertrefflicher Frische und Naivität; ihr Leitstern war ihr angeborenes Naturell. Von Haus aus waren sie Dekorateure, der ältere Bruder Maler, der jüngere Bildner in Stuck, Architekten wurden sie erst später und immer nur in dem Sinne, daß ihnen die Architektur Folie war für das Zusammenspiel aller dekorativen Faktoren. Das Wort »malerisch« drückt dies Hinaustreiben der Architektur über die in ihrem Begriff liegenden Grenzen nur unvollkommen aus. Die Brüder waren unübertrefflich, wo sie zusammen arbeiteten und ein Gesamtkunstwerk aus einem Guß schaffen durften; wenn sie als Maler oder Bildhauer einzeln auftreten und in einem ihnen gegebenen Architekturraum, da zeigt sich die Relativität ihrer Kunst. — Über das Wesen der Asam belehrt am schnellsten ein Spätwerk, das allbekannte Johannes-Nepomukkirchlein in München (1733—1735). Die Fassade steht in der Häuserflucht der Straße, benachbart dem Wohnhause der Künstler. Es ist der Mühe wert, sich klar zu machen, wie unentbehrlich ihr diese Nachbarschaft ist. Neben den kleinteiligen Formen des Hauses erscheint die in einheitlicher Bewegung emporwachsende Kirchenfassade groß. Ein Stück Natur, der gewachsene Fels neben der Tür, ist in sie aufgenommen. Das Innere ist, architektonisch betrachtet, formlos. Die ovale Vorhalle, die Ausbuchtungen des Langhauses, der ovale Chor kommen

in diesen Eigenschaften nicht zur Wahrnehmung. Im Aufbau erst, welch ein Gedränge von Einzelheiten, und doch nichts einzelnes herauslösbar, eine wogende, zitternde, richtungslose Bewegung, die nur durch die Beleuchtung gegliedert wird, diese aber, mit einem der Bühne abgesehenen Kunstgriff, so angeordnet, daß die Lichtquellen verborgen bleiben. Wo ist der stilgeschichtliche Platz der Asamschen Johanneskapelle? In ihr die Quintessenz des Rokoko und zugleich im Rokoko ein wesentlich französisches Geisteserzeugnis zu sehen — woran wir uns gewöhnt haben — ist Gedankenlosigkeit. Der Stil der Asam ist von italienischer Grundlage aus eine wesentlich deutsche, bestimmter gesagt bairische Neubildung, mit Frankreich hat er nichts zu tun, ja es ist kein schärferer Gegensatz denkbar als zwischen seiner blutvollen Phantastik und dem akademisch klaren und kalten Kirchenbau der Franzosen jener Zeit. — Vorausgegangen waren die Klosterkirchen in Rohr und Weltenburg, beide im niederbairischen Donaugebiet gelegen, die Architektur der ersten (1718) von Egid Quirin, die der zweiten von Cosmas Damian (1717) entworfen. Die Kirche in Rohr zeigt in den wuchtigen Bauformen deutlich die Herkunft aus dem römischen Barock, ihr Besonderes ist die Lichtverteilung und die Behandlung der Architektur als Kulisse für die Altäre; am Hochaltar umstehen die überlebensgroßen, heftig bewegten Stuckfiguren der Apostel das leere Grab der Gottesmutter, diese selbst von Engeln getragen, eine vollkommen frei schwebende Gruppe, erwartet von der hl. Dreieinigkeit. — In Weltenburg kann man verstehen, was Oswald Spengler mit dem Satze meint, im Barock sei der Raum zur Zeit geworden. Wie ist hier alles darauf angelegt, den Besucher eine Reihenfolge gesonderter, ungleichartiger Bilder erleben zu lassen, wie die Sätze einer Sonate. Nach langer Waldwanderung sehen wir plötzlich vor uns auf schmaler Uferbank, kurz bevor der Strom zwischen hohen Felswänden wieder verschwindet, das einsame Kloster liegen. Das Äußere ist das einer Landkirche gewöhnlichen Schlages. Ohne besondere Erwartungen betreten wir das Innere — und finden ein Märchen. Nicht auf einen betäubenden Schlag ist es abgesehen, sondern auf eine sich entfaltende Folge von Überraschungen. Zuerst eine kleine, niedrige Vorhalle, heiter und fein dekoriert, mit dem üblichen Apparat von Beichtstühlen. Darauf ein hoher, ovaler Kuppelraum in ernster Säulenarchitektur und feierlich sonorer Färbung des Marmorstucks mit stellenweise aufblitzendem Gold. Dem sich hebenden Blick kommt die erste Überraschung entgegen: über dem dämmerigen Raum schwebt in jauchzend hellem Licht ein rauschend bewegter Himmel. Das Wunder ist bewirkt durch eine große Öffnung im Kuppelscheitel, über der sich eine zweite Schale erhebt, Trägerin der von unsichtbaren Fenstern hellstens beleuchteten Malerei. Schauen wir weiter geradeaus, so hat alle faßbare Architektur ein Ende: wir sehen ein enges, dunkles Presbyterium mit

einem Loch in der Rückwand, jenseits in unendlich erscheinender Ferne eine goldene Lichtwelt wogender, farbiger Gestalten, in der Öffnung aber steht in kaltem Halblicht ein riesiger silberner Reiter, die Statue St. Georgs, begleitet vom Drachen und der befreiten Jungfrau. Es ist leicht zu sagen, dies sei Theater. Das Merkwürdige ist, daß es nichts Kleinliches und Schwindelhaftes an sich hat. Die naiven, märchengläubigen Gemüter des Volkes müssen von diesem Anblick ganz überwältigt worden sein. — Eine dritte gemeinsame Schöpfung der Brüder ist sodann der Maria-Viktoria-Saal der marianischen Studentenbruderschaft in Ingolstadt. Es ist ein einfacher, rechteckiger Saal, von dem Festsaal eines Schlosses in der Architektur nicht unterschieden. Alles wird hier von der Dekoration gesagt. Sie ist erfüllt von einer weihrauchschwülen Andachtsstimmung, die uns, wie weniges sonst, ins Herz katholischer Frömmigkeit dieser Zeit versetzt. — Gemeinsam von den Brüdern ausgeführte Dekorationen finden sich noch im Dom zu Freising, im Kloster Aldersbach in Niederbaiern, in der Damenstiftskirche in München, in der Klosterkirche Osterhofen unweit Plattling, in S. Emmeram in Regensburg. Wie man sieht, lag ihr Arbeitsgebiet östlich des Meridians von München. Cosmas Damian für sich allein, als Maler, hat auch außerhalb Baierns Aufträge angenommen, in der Schweiz und am Main.

Währenddessen hatte in München eine französische Welle Eingang gefunden. Es geschah in Verkettung mit den Wirren, die der spanische Erbfolgekrieg über Baiern brachte. Kurfürst Max Emanuel war eine glänzende Fürstenfigur im Sinne seiner Zeit, ein feuriger und tapferer Soldat, ein unbesonnener Tor in der Politik, ein maßloser Verschwender für Pracht und Vergnügen. Sein Ehrgeiz brannte nach der Kaiserkrone für sich, nach der spanischen Thronfolge für seinen Sohn. Im ausbrechenden Kriege auf die Seite Ludwigs XIV. getreten, wurde er nach der Schlacht bei Höchstädt landflüchtig und lebte zehn Jahre lang als Pensionär des französischen Königs in St. Cloud. 1714 kehrte er in sein Land zurück, und der Münchener Hof wurde wieder einer der üppigsten. Die Bauunternehmungen überstürzten sich. Aber die Leitung hatte nicht mehr Zucalli, der noch lebte, sondern J o s e p h E f f n e r. Ein Gärtnerssohn aus Dachau, war er vor Jahren nach Paris geschickt zur Vervollkommnung in der Gartenbaukunst. Man weiß, in wie nahem Zusammenhang diese mit der Architektur stand. Effner studierte bei Boffrand, einem Vertreter der klassizistischen Richtung. Mit seinem Herrn nach München zurückgekehrt, wurden ihm außer neuen Zimmereinrichtungen in der Residenz die Pagodenburg und Badenburg im Nymphenburger Park übertragen (Abb. 603). Es ist nun merkwürdig, wie ihm in der Münchener Luft der Glaube an die Alleingültigkeit der französischen Konvention

dahinschwand. Er suchte nach freieren Möglichkeiten. Schon 1717 unternahm er eine Studienreise nach Italien. Der 1723 begonnene Palast für den Grafen Preysing hat kaum noch etwas Französisches, vor allem nicht die Bekleidung der Fassade mit blühenden Schmuckformen der Innenarchitektur. Effner erinnert hier zu auffallend (z. B. in den nach unten verjüngten Pilastern und der Form der Fensterverdachung) an den Wiener Hildebrand, als daß es Zufall sein könnte. Französischen Anschauungen nähert sich wieder das Schloß von Schleißheim, dessen Weiterführung 1719 Effner übernahm. Der vierflügelige Plan Zucallis wurde aufgegeben, der Mittelbau durch Anfügung von Galerien und Eckpavillons enorm (auf 330 m) gestreckt, bei schwacher Gliederung durch Risalite, das Erdgeschoß dem Obergeschoß gleichwertig gemacht. Das Ragende und Strebende des älteren deutschen Schloßbaus ist also ins Gegenteil umgeschlagen und das vom Schwulst befreite Detail akademisch ernüchtert. Ist hierin das Vorbild der Gartenfassade von Versailles, übrigens ohne Anlehnung im einzelnen, unverkennbar, so hat auf die staffelförmige Erweiterung des Nymphenburger Schlosses die Versailler Stadtseite eingewirkt. Die Architektur für sich bedeutet in Nymphenburg nicht viel. Der ganze Wert liegt in der Verbindung der Baulichkeiten mit wasserreichen Gärten. Effners persönlicher Stil äußert sich am freiesten und angenehmsten in der inneren Ausstattung Schleißheims. Sie ist in weißem Stuck ausgeführt. Die figürliche Plastik spielt noch eine große Rolle, aber sie ist eleganter und leichter geworden; im Ornament vermischt sich das Bandelwerk mit lockeren Ranken, Palmzweigen und Gewinden, der Akanthus ist verschwunden. Die Flächen sind gefüllt, aber ohne Gedränge. In die fünfzehn Jahre in Anspruch nehmende Ausführung teilten sich Franzosen, Italiener und Deutsche; Effner verstand es, sie zu einheitlicher Gesamtwirkung zusammenzuhalten.

1725 wurde neben Effner (der erst 1745 starb) als zweiter Hofbaumeister François Cuvilliés (1695—1768) angestellt, der bald die treibende Kraft des Münchener Kunstlebens wurde, soweit dieses vom Hofe abhing. Er ist doch nicht so ohne weiteres, wie man es sich oft vorgestellt hat, als Wortführer des französischen Geschmacks anzusprechen. Von Geburt ist er ein Wallone aus dem Hennegau. Während der Verbannung Max Emanuels trat er als Hofzwerg in dessen Dienste. In München beschäftigte ihn Effner als Zeichner. 1720—1724 studierte er an der Pariser Akademie, machte dann noch eine Reise durch Italien. Seine Tätigkeit in München gilt fast ausschließlich der profanen Architektur. Es war die Zeit, in der der Adel sich Stadtpaläste zu bauen begann. Zucalli ist am besten durch das für den Grafen Fugger gebaute Haus an der jetzigen Promenadenstraße (1693) vertreten, Effner durch das schon genannte Preysingsche Palais (1727). Cuvilliés baute die Palais Piosasque de Non in der Theatinerstraße 1728, Holnstein (jetzt erz-

bischöfliches Palais) 1733, Preysing in der Prannerstraße 1740. Wir müssen es als unmöglich eingestehen, daß diese Bauten irgendwo in Frankreich stehen könnten; die allgemeine Disposition hat mit dem französischen Adelshotel keinerlei Ähnlichkeit, und die Formen bewegen sich in einer dialektlosen Gemeinsprache, als deren Grundbestandteil noch immer am deutlichsten das Italienische herausklingt. Musterhaft französisch gedacht ist dagegen die Amalienburg im Nymphenburger Park (1734), die verschwiegene Herberge der geselligen Freuden eines kleinsten Kreises. Das Äußere vornehm bescheiden, nur ein einziges Geschoß, das direkt auf der Erde aufsitzt; im Innern ein runder Saal, um den sich in kunstvoller Freiheit wenige Gemächer und Nebengelasse gruppieren. Aber die Architektur ist Nebensache geworden, gleichsam nur die Kassette zur Aufbewahrung von Pretiosen ungeheuren Wertes. In der Dekoration befinden wir uns im eigentlichen Rokoko (Abb. 618, 619). Es ist nicht identisch mit dem französischen Louis XV. In diesem ist das Ornamentale noch immer in klare Tektonik eingebunden. Hier aber ist alles Auflösung in Bewegung, getragen von einer sprießenden, rankenden Pflanzenwelt, die über alle funktionellen Grenzen, zumal auch die zwischen Wand und Decke, hinwegspielt — eine Bewegung, die aber nicht Ausdruck durchdringender Kraft ist, sondern nur des Wegfalls aller Widerstände, mühelos, weil hemmungslos. Die Farben sind blau und mattgelb mit Silber. Die Ausführung des nicht mehr in Stuck modellierten, sondern in Holz geschnitzten Ornaments ist von unüberbietbarer Feinfühligkeit und Formenschärfe, auf den Anblick in der Nähe berechnet. Hier wird klar, daß der wahre Ort des Rokoko der kleine Raum ist.

Je mehr eine Aufgabe sich dem Monumentalen nähert, um so weniger liegt sie dem Rokoko. Ganz leise zeigt sich dies schon in den wundervollen »Reichen Zimmern« der Münchener Residenz, auf die wir, wie auf Cuvilliés sonstige Werke, hier nicht näher eingehen können. Sehr bemerkenswert ist, daß in der Amalienburg wie in der Residenz zur Ausführung nur einheimische Kräfte, darunter Künstler von Rang, wie Zimmermann, Dietrich und Mirofsky, herangezogen wurden. Zwischen ihnen und Cuvilliés muß eine Gegenseitigkeit der Einwirkung gewaltet haben, die wir genauer abzugrenzen nicht imstande sind. Wie dem auch sei, es erklärt das deutlich herauszufühlende nordische Element in Cuvilliés Schöpfungen, das ja auch dem französischen Rokoko in die Wiege gelegt war, aber dort alsbald wieder zurückgedrängt wurde.

Seit der Renaissance war im bairischen Kunstleben die am vollsten fließende Ader die Dekoration. Wesentlich in dieser Richtung bewegte sich auch Cuvilliés Einfluß, vermittelt durch seine Verbindung mit dem Wessobrunner Kreise. So entstand von etwa 1730 ab das bairische Rokoko. Es verschloß sich auch weiterhin den französischen Anregungen nicht, in seinem Stilbegriff ist aber der Nachdruck immer auf das

Beiwort »bairisch« zu legen. Vollends seitdem der neue Stil in die Kirchen eindrang, wurden stärkere Register gezogen, wurden verwegenere, leidenschaftlichere Klänge laut, als jemals die Franzosen duldeten. Es fällt auf, verglichen mit der vorangehenden Zeit, wie fast vollständig die fremden Künstler, den ganz akklimatisierten Cuvilliés ausgenommen, verschwinden. Neben den Asam, die ihrer besonderen Art treu blieben, sind die Brüder Zimmermann, Johann Baptist und Dominikus, und die drei Feichtmayr * (Franz Xaver, Johann Michael und Joseph Anton) die Hauptvertreter des bairischen Rokoko. Ihre Wirksamkeit griff über die bairischen Grenzen hinaus: die beiden Zimmermann dekorierten die Neumünsterkirche in Würzburg, die Feichtmayr die fränkischen Klosterkirchen in Münsterschwarzach, Amorbach, Vierzehnheiligen, die schwäbischen in Zwiefalten, Ottobeuren, Salem, Neubirnau, das Schloß in Bruchsal. Auch die Feichtmayr kommen aus dem Wessobrunner Kreise. Auf Eichstätt beschränkt ist der ausgezeichnete J. J. Berg, und nicht zu vergessen J. G. Uebelherr, dem u. a. der temperamentvolle, durch starke Heranziehung der Farbe eigentümliche Schmuck im Palast des Fürstabtes von Kempten angehört. Wir hören auf, noch weitere Namen zu nennen. Jahrelange Wanderungen sind nötig, um von der ans Fabelhafte grenzenden Fruchtbarkeit, Phantasiefülle und technischen Geschicklichkeit der süddeutschen Dekorationskunst — in die ja auch die Altäre eingeschlossen sind — in den Jahren 1700—1760 eine leidliche Kenntnis zu gewinnen. Zweifellos haben in ihr die Baiern den Ton angegeben, wenn sie auch nicht die einzigen waren.

Nun hat Baiern in dieser Zeit auch einen wirklich großen Baukünstler nicht nur besessen, sondern auch ihm reichlichste Beschäftigung gegeben. Das ist Johann Michael Fischer (1691—1766). Schicken wir voraus, daß er ausschließlich Kirchenbaumeister war. Dekoration und Ausstattung seiner Bauten überließ er Mitarbeitern, die vielleicht nicht immer seinen Willen genau errieten. Sein Grabstein meldet, er habe 32 Gotteshäuser und 23 Klöster gebaut, welche Zahlen nicht übertrieben zu sein brauchen, wenn man die vielen Umbauten, an denen er mitbeschäftigt war, einrechnet. Als Sohn des Stadtbaumeisters im oberpfälzischen Städtchen Burglengenfeld geboren, war er im Handwerk aufgewachsen, kein gelehrter Baumeister, auch nicht jener »ekstatischen Auflösung und brünstigen Verquickung« hingegeben, welche die Volkstümlichkeit der Asam ausmacht; »solide Klarheit« ist der Grundzug seines Wesens. Aus seiner Jugendzeit wissen wir fast nur, daß er auf der Wanderung Brünn in Mähren berührt hat. Könnte er es unterlassen haben, in Wien und Salzburg die Werke seines großen

* Aus dieser merkwürdigen Familie sind noch vier andere, weniger bedeutende Mitglieder bekannt.

Namensvetters Fischer von Erlach kennen zu lernen? Aber alle wesentlichen Vorstufen seiner Kunst liegen doch in Baiern. Von 1716 ab lebte er in München. Die Zeit des Pompösen unter Führung der Theatinerkirche war vorüber. Man suchte den leichteren Rhythmus in der Abfolge der Räume, die Verschleifung der Übergänge, die unmerkliche Bindung durch die Perspektive. Wir unterlassen es, die Anfänge dieser Entwicklung in Fischers ersten Bauten zu verfolgen. Sein Ideal, die Durchdringung von Langbau und Zentralbau (S. 296), klärt sich zuerst in St. Anna am Lehel in München (1727): als Hauptraum ein längsgerichtetes Oval mit komplizierten, außen durch ein Rechteck zusammengeschlossenen Nebenräumen und einem in das Oval eingreifenden kreisrunden Chor. Das Schlußergebnis der Abwandlung, deren Zwischenstufen (Franziskaner in Ingolstadt, Schloßkirche in Sandizell, Aufhausen, Berg am Leim) wir wieder übergehen, zeigt die Benediktinerkirche Rott am Inn (1759 ff.) (Abb. 483—85). Vorhalle und Sakristei, die aus einem älteren Longitudinalbau herübergenommen sind, wirken im Raumeindruck nicht mit; wir sehen eine Folge von drei kreisrunden Kuppelräumen mit starkem Übergewicht des mittleren; in die Nebenräume spielen Kreuz und Achteck herein; bei voller Klarheit des Grundrisses entstehen doch so reiche Durch- und Einblicke, daß die festen Raumgrenzen sich lösen und fließend werden. Des Meisters besonderes Geheimnis ist die milde Feierlichkeit des Gesamteindrucks. Kein üppiger Stuckdekor. An der ruhig schwebenden Kuppel ein einziges, gewaltiges Freskogemälde. — Fischers größte und eindrucksvollste, aber nicht am meisten für ihn charakteristische Bauten stehen auf schwäbischem Boden, die Benediktinerkirchen Zwiefalten (1738 ff.) und Ottobeuren (1744 ff.). In beiden hatte er sich mit schon vor ihm begonnenen Anlagen abzufinden. Sie sind Langbauten mit zentralisierend behandeltem Querschiff und Vierungskuppel. In Ottobeuren (Abb. 487) liegt der Schnittpunkt genau in der Mitte, die Kreuzarme sind abgerundet, in ihrer Längenausdehnung dem Langhaus (nach Abzug von Altarhaus und Vorhalle) genau gleichgesetzt. Das ist eine Weiterbildung von Weingarten. Fischers Idee von Verschmelzung des zentralen und longitudinalen Typus entsprach es nicht. Erst im Aufbau hat er, soweit es ohne Dissonanz noch möglich war, seine eigene Art durchgesetzt. Die Stuckdekoration und die Altäre (von J. M. Feichtmayr) sind ausgesprochenes Rokoko und lassen allerdings erkennen, daß dieser Stil bestimmte Größenmaße nicht überschreiten darf, ohne leer zu werden; das Majestätische und Kolossale sind eben Regionen, in die das Rokoko sich nicht hineinwagen darf. Bleibt also auch ein Rest von Zwiespältigkeit unüberwunden, das Entscheidende ist doch der große Atem, den Fischer seinem R a u m einflößte und der es macht, daß die Kirche von Ottobeuren unter den deutschen Kirchenbauten a l l e r Zeiten einen der ersten Plätze einnimmt.

Im Lebenswerk Joh. Michael Fischers erreicht die Verdeutschung des Barock, soweit der Süden in Betracht kommt, ihren Höhepunkt. Der am meisten bairische, die künstlerische Sonderart seines Stammes am reinsten und abgeschlossensten zur Darstellung bringende unter den Baukünstlern war aber ein anderer, war Dominikus Zimmermann (1685—1766). In Wessobrunn geboren, verbrachte er seine früheren Jahre unter den Stukkatoren seiner Heimat und hat dies Metier, meistens im Verein mit seinem älteren Bruder Johann, andauernd ausgeübt. Während Johann in München mit dem Kreise um Cuvilliés in Verbindung trat, verblieb Dominikus sein lebelang in ländlicher Umgebung. Von dem Städtchen Landsberg am Lech aus, wohin er 1716 von Wessobrunn übersiedelte, übernahm er hin und wieder auch architektonische Aufträge. Es sind zunächst nur einfache Land- und Klosterkirchen, Anlagen der gewöhnlichen Art mit einzelnen Freiheiten der Formensprache. Sein erster Bau von persönlichem Wurf war die Wallfahrtskirche Steinhausen im oberschwäbischen Amt Waldsee (1727). Ein noch niemals ausgesprochener Gedanke wird hier vorgetragen: dreischiffige Hallenkirche auf zentrischem, und zwar ovalem, Grundriß (Abb. 489). Der flach gewölbte Mittelraum konzentrisch umgeben von zehn schlanken Bündelpfeilern, jenseits ihrer ein schmaler Umgang von gleicher Höhe, die an sich schon bedeutende Höhenentwicklung für den Eindruck noch gesteigert durch den großartigen Rhythmus der vertikalen Pfeilerlinien, dazu ein hinreißendes Crescendo der Dekoration in der Richtung von unten nach oben. Daß Zimmermann bewußtermaßen an die spätgotische Hallenkirche angeknüpft hat, steht außer Frage; voll neuer Reize sind aber die durch den ovalen Grundriß bewirkten Schiebungen und Überschneidungen: mit keinen Worten auszudrücken ist die eigentümliche Poesie dieses Raumes. Es ist kein willkürlicher Einfall Zimmermanns, Spätgotik und Barock ineinander fließen zu lassen: sie sind die beiden dem künstlerischen Empfinden des bairischen Stammes am meisten kongenialen Stilarten. In diesem Zurückgreifen auf die nationale Vergangenheit hat der bairische Spätbarock sich zu voller Selbstbestimmung durchgerungen — Umfangreich war Zimmermanns Schaffen nicht. Seine Entwürfe für die Kirche in Ottobeuren wurden zu den Akten gelegt (wo sie sich noch befinden); die in gewohnter Weise übergroß geplanten Klostergebäude in Schussenried blieben in den Anfängen stecken (darin ein überaus anmutiger Bibliothekssaal); ausgeführt hat er nach Steinhausen, und zwar zwanzig Jahre später, nur noch einen Bau von Bedeutung: wieder eine Wallfahrtskirche, die vom Kloster Steingaden erbaute »Kirche auf der Wies«.

Sie wiederholt den Plan von Steinhausen größer, reicher, verwegener in der Auflösung des Raums und der Deformierung des tektonischen Gerüstes. Zumal die Dekoration ist ganz phantastisch geworden. Wer

an die zarte Grazie des aristokratischen Rokoko gewöhnt ist, wird durch diese volkstümliche Umformung, die strudelnde Bewegung der Kurven, die grellen Gegensätze der Farben zuerst befremdet sein. Aber auch schon ohne seinen Schmuck würde dieser Raum ergreifenden Eindruck machen. Man vergesse nicht, daß er für das Volk gebaut ist, für Wallfahrer aus den Bergen und kleinen Landstädten, die kommen, ein Wunder zu schauen — und wahrlich nicht getäuscht werden. Zimmermanns Wieskirche und Fischers Kirche in Rott am Inn sind die Höhepunkte des bairischen Spätbarock. Zimmermann und Fischer starben im selben Jahre 1766. Sie sind ohne Nachfolger geblieben, der Barock hatte sich überlebt.

Es wäre noch viel zu tun, um von der Saftfülle der bairischen Kunst im 18. Jahrhundert ein zutreffendes Bild zu gewinnen; die Kirchenbauten zweiten und dritten Ranges, die (vielfach künstlerisch sehr bedeutenden) Umarbeitungen mittelalterlicher Kirchen, die unübersehliche Menge der Altäre, sie alle müßten liebevoll ins Auge gefaßt werden. Allein der uns zustehende Raum ist zu eng dazu. Der ganze Überschwang staute sich im Kreise kirchlicher Belange. Dagegen hielt sich das Bürgerhaus in bescheidenen Grenzen. Selbst in München spielt es neben den Adelspalästen eine kleine Rolle. In Regensburg — wie stolz war hier im Mittelalter die Privatarchitektur gewesen — fehlt das Barockhaus ganz. In Passau, Straubing, Wasserburg bemerkt man mit Vergnügen Bürgerhäuser mit munterer, zierlicher Stuckdekoration um die Fenster, welchen aus Österreich kommenden Typus die Brüder Asam in ihr bekanntes Wohnhaus in München verpflanzt haben. An den Landstraßen des Inngebiets stehen Gasthäuser von beinahe schloßartiger Stattlichkeit. — An adligen Landsitzen aus dem hohen und späten Barock ist Baiern, verglichen mit andern Landschaften Süd- und Mitteldeutschlands, eher arm zu nennen. In der Nähe Münchens verdient allein das im 17. Jahrhundert errichtete, von Cuvilliés umgebaute Schloß Haimhausen Beachtung. Das alte Schloß Hohenaschau (Graf Preysing) im Süden des Chiemsees erhielt um 1680—90 eine überaus pompöse Stuckdekoration. Aus derselben Zeit Alteglofsheim (Graf Königsfeld) bei Regensburg. Sünching (Graf Seinsheim) besitzt einen prachtvollen Saal, über und über in Stuck dekoriert von F. X. Feichtmayr (1758).

Erwähnen wir nun noch einige am Rande des bairischen Gebiets liegende Orte. — Augsburg, das dem schwäbischen Stamm gehört und bis zum Dreißigjährigen Kriege in seiner Kunst durchaus autonom war, konnte sich im 18. Jahrhundert dem Einfluß Münchens in der Architektur nicht entziehen. In der Malerei und in den Kleinkünsten der Gold- und Silberschmiede, Kunstschreiner und Ornamentisten bewahrte es sich ein selbständiges und sehr regsames Leben. Neue Kirchen wurden nicht gebaut, doch erhielten die spätgotischen eine meist ausge-

zeichnete barocke Dekoration. Vor allem die Baulust der reichen Bürger kam im 18. Jahrhundert wieder in Schwang. Zum Teil in der alten Sitte der Fassadenbemalung in Übung, zum Teil in Ablösung derselben durch Ornamentierung in Stuck. Die Neubauten schließen sich den Münchner Adelspalästen an. Als ansehnlichste sind zu nennen das weltberühmte Gasthaus zu den drei Mohren (1722 von Gunezrhainer) und das Palais des Bankiers Liebert mit seinem fürstlich prächtigen Saal (1765 vom bairischen Hofbaumeister Lespilliez).

Augsburg nimmt unter den süddeutschen Reichsstädten eine Ausnahmestellung ein. Die übrigen alle waren für die Barockkunst ein sehr magerer Boden. Weit besser gedieh sie in den bischöflichen Residenzstädten. Für die Diözese Augsburg fungierte als solche Dillingen. Seinen besonderen Charakter empfing es als Sitz der stark besuchten Jesuitenuniversität. Zu den Bauten des 17. Jahrhunderts — Kirche, Universität, Kollegienhaus und Beamtenhäuser — kam im 18. hinzu die glänzende Rokokoausstattung der Kirche und die pompöse Aula. Eine heitere, malerische Barockstadt, auf deren Einzelheiten wir leider nicht eingehen können, wurde Eichstätt. In Freising erhielt der alte Dom neue, prächtige Dekoration durch die Asam. In Regensburg wurde nichts Neues gebaut, aber die barocken Ausstattungen sind voll Charakter. In Passau folgten auf den gewaltigen Dom des 17. Jahrhunderts die neue bischöfliche Residenz und in der Umgegend mehrere Sommerschlösser mit Gärten. Sie sind von Wienern gebaut. Und dies führt uns zu der Bemerkung, daß sonst Baiern, das östliche Randgebiet ausgenommen, mit der österreichischen Architekturbewegung in keinem Konnex gestanden hat.

Oberschwaben, Schweiz und Oberrhein.

Das weitgedehnte Gebiet, das der schwäbische Stamm bewohnte, hat niemals eine Einheit gebildet, wie nicht politisch, so auch nicht kunstgeschichtlich. Für unsere Betrachtung schließen wir das Unterland vorläufig aus. Es war protestantisch mit einigen katholischen Einschiebungen; das Oberland war katholisch mit spärlichen protestantischen Enklaven. Die Karte des Oberlandes zeigt die bunteste Zerstückelung der Besitzverhältnisse. Mehr als die Hälfte war in der Hand geistlicher, meist reichsfreier Stifter, die zwischen ihnen versprengten weltlichen Herrschaften ballten sich nirgends zu größeren Territorien zusammen. Der Adel büßte seine Macht durch Familienspaltungen ein. Auch der nicht unbedeutende österreichische Besitz, mit den Mittelpunkten Ehingen und Burgau, war ein Bündel von Fetzen. Als mächtigste einheimische Häuser konnten Hohenzollern und Waldburg gelten, aber sie waren in mehrere Linien gespalten. Neben ihnen wurden die Fürstenberg, Mont-

fort, Königsegg, Taxis, Fugger zu den großen Herren — nach schwäbischem Maßstab — gerechnet. Zwischen ihnen die Reichsritter, in die Kantone Donau und Allgäu zusammengefaßt. Von den 31 schwäbischen Reichsstädten lagen die meisten im Oberlande, aber wie waren sie allesamt herabgekommen! Selbst das reiche Ulm versank in Stillstand. Nur Augsburg hielt sich aufrecht. Oberschwaben lebte dahin als pazifistisches Musterland in staatlicher Nichtigkeit und Geschichtslosigkeit, ausgenommen, daß es in endloser Wiederholung den Durchzug österreichischer und französischer Heere hinnehmen mußte. — Nur den Klöstern gab die Zugehörigkeit zur großen Lebenseinheit der katholischen Kirche einen höheren Schwung. Er äußerte sich am lebendigsten in ihrem Bauehrgeiz.

Ihn zu befriedigen, waren die Baukräfte des eigenen Landes unzureichend, da die Tradition ganz abgerissen war. Man mußte fremde berufen. Allerdings nicht aus weiter Ferne. Sie kamen aus dem Bregenzer Walde. Es ist merkwürdig, wie die Alpenländer, selbst ohne Baukunst, doch schon von alter Zeit her wandernde Genossenschaften von Maurern und Steinmetzen in den Süden wie in den Norden auszusenden gewohnt waren. Im italienischen Barock haben die Lombarden eine hervorragende Rolle gespielt. Bauleute aus Como und Lugano fanden wir im 16. Jahrhundert bis nach Norddeutschland in Tätigkeit. Im 17. Jahrhundert begegneten wir einer Menge von Südtirolern und Graubündenern in Österreich und Baiern. Die Maurermeister aus dem Bregenzerwalde, die jetzt in Oberschwaben das Heft in die Hand nahmen, waren tüchtige Handwerker, mit den italienischen Durchschnittsformen bekannt, doch keine Talente höherer Art. Hingegen fiel es ihnen leicht, wie sich gleichzeitig in Baiern zeigte, den örtlichen Bedürfnissen und Wünschen sich anzupassen. Der den Bregenzern eigentümliche Bautypus entwickelte sich erst auf deutschem Boden und im Einverständnis mit den Auftraggebern. Überdies wußten sie dafür zu sorgen, daß die Bauleitung bei den Angehörigen einiger Familien, fast wie ein erbliches Amt verblieb. So war es schon im späteren Mittelalter gehalten worden. Im Vordergrund standen die Familien Thumb und Beer. Die Thumb dehnten ihre Tätigkeit bis in den Schwarzwald und ins Elsaß aus, die Beer wirkten von Konstanz aus gleichmäßig in Schwaben und der Schweiz. Die Moosbrugger und Ruef hatten ihr Feld in der Schweiz. Sie sind alle nur Maurermeister. Zur Dekoration zogen sie Spezialisten heran, unter denen die Schmutzer und Feichtmayr aus Wessobrunn sich am meisten auszeichneten.

Die erste große Bauunternehmung nach dem Kriege ging von der Abtei Kempten aus. Man kann nicht sagen, daß Michael Beer, der 1651 Planung und Leitung übernahm, der großen Aufgabe gewachsen gewesen wäre; das Abteigebäude ist reiner Zweckbau, groß, freudlos,

kasernenartig — die Kirche eine zum Teil recht ungeschickte Zusammenstellung aus lombardischen Vorbildern. Auch Beers andere Klosterbauten, die wir nicht aufzählen wollen, haben denselben Charakter.

Künstlerisch höher stehen die Brüder Michael und Christian Thumb. Von ihnen sind die Kirchen auf dem Schönenberg bei Ellwangen (1682), Kirche und Kloster Obermarchthal an der oberen Donau (1686) und die Propsteikirche Hofen (jetzt Friedrichshafen) am Bodensee. Es sind Hallenkirchen, die Seitenschiffe in Kapellen aufgeteilt, über ihnen durchlaufende Emporen, das Querschiff schmal und ohne Vierung. Die Vorform ist der ältere Typus der Schloßkirche (später Jesuitenkirche) in Neuburg a. D. In der oberschwäbischen Weiterbildung ist der Raum plastischer durchgeknetet, durch die Behandlung des Querschiffs als »optisches Gelenk« zwischen Gemeindehaus und Schauchor die Tiefe perspektivisch bewältigt (Abb. 465 ff.). Der jüngere Vetter der Thumb, Franz Beer, verfeinert und verlebendigt den Typus in der Benediktinerkirche Irrsee bei Kaufbeuren (1699) und der Prämonstratenserkirche Weißenau bei Ravensburg (1717). Er hat in Oberschwaben eine Menge von Kirchen gebaut, bis nach Bern und in die Gegend von Regensburg waren Risse von ihm gesucht, der Kaiser erhob ihn in den Adelsstand. Seine Kunstart streift allmählich den landschaftlichen Sondercharakter ab, strebt dem internationalen Ideale zu. Sein reifstes Werk, die größte neuzeitliche Kirche Süddeutschlands, entwarf er (1716) für die Benediktiner in Weingarten (Abb. 470, 486). Sie steht auf einer fortgeschritteneren Entwicklungsstufe als der Hauptbau Baierns der gleichen Zeit, als Fürstenfeld. Die Anlage* nimmt zentralisierende Elemente auf: hoher, lichtbringender Tambour über der Vierung, die Kreuzarme im Halbrund geschlossen, ebenso das westliche und östliche Ende der Längsachse. Im Aufbau sind die typischen Raumarten, Wandpfeilerbau, Freipfeilerbau und Zentralbau miteinander vermischt, die Emporen treten in hohlem Bogen gegen die Außenwand zurück, der Mittelraum flutet in die Abseiten über. In dieser Auflockerung kündet sich schon das spätere Ideal Joh. Mich. Fischers an. Aber in Weingarten tritt es mit einer Monumentalität auf, die sich von der heimischen Überlieferung weit entfernt, freilich etwas Kaltes und Gesuchtes haftet ihr an. Mindestens zu einem Teil fällt dies dem Italiener zu Last, der nach Beers Abgang, im großen jedoch seinem Entwurf getreu, den Bau vollendete (1722). Doch wird man nicht leugnen dürfen, daß ein imposanter Eindruck erreicht ist. Das empfindungsvolle, fast zu feine Stuckornament ist von Franz Schmutzer, die Deckenmalerei von Cosmas Damian Asam, beide aus Oberbaiern. Die helle Beleuchtung und

---

* Ähnlichkeit mit Solaris Dom in Salzburg ist unverkennbar; man hat darauf hingewiesen, daß die dortige berühmte Benediktiner-Universität auch von schwäbischen Ordensgenossen viel besucht wurde.

lichte Färbung verstärken den klassizistisch kühlen Eindruck. Wenn sich die schwäbischen Besucher darein finden konnten, so würde es nur bestätigen, was wir schon in andern Epochen beobachten konnten, daß das schwäbische Temperament weniger »barock« ist als das bairische. Warum aber ist dasselbe unmittelbar so selten zum Worte gekommen?

Thumb und Beer hinterließen bei ihrem Tode, im selben Jahr 1726, keine Schüler. Für die großen Unternehmungen der nächsten Jahre, in Steinhausen, Zwiefalten, Ottobeuren, mußten Baumeister aus Baiern herangezogen werden. Weniger unfruchtbar an einheimischen Meistern war der dem Lech sich nähernde — man darf vielleicht sagen: schon unter dem Einfluß Baierns liegende — Landesteil. J. F. Herkomer, J. G. Fischer, Simpert Kramer, Peter Vogt, die beiden Dossenberger, F. X. Kleinhans sind Künstler von achtbarem Können, wenn auch ohne eigentliche Originalität. Die letzten namhaften Klosterkirchen waren die zu Wiblingen bei Ulm 1772—1781 und zu Rot bei Leutkirch 1783—1786, errichtet zu einer Zeit, wo in den meisten andern Gegenden der Barock schon erloschen war; auch haben sie ihre Dekoration schon im neuen klassizistischen Geschmack erhalten.

Das ansehnliche Bild der süddeutschen Klosterarchitektur vervollständigt sich, wenn wir die Schweizer hinzuziehen. Kunstgeschichtlich war der Zusammenhang zwischen der Schweiz und Oberschwaben niemals reger als in dem Jahrhundert nach dem politisch die Lostrennung vom Reich endgültig besiegelnden Westfälischen Frieden. Es sind dieselben Bauformen und dieselben Baumeister, die wir hüben und drüben antreffen. Franz Beer versorgte von Konstanz aus eine Menge von schweizerischen Klöstern mit Bauplänen, die teils von seinen Söhnen, teils von andern Bregenzern ausgeführt wurden. Neben ihm bemerkt man seinen Vetter Peter Thumb in ansehnlicher Tätigkeit. Die besten dekorativen Arbeiten rühren von den Asam, Schmutzer und Feichtmayr, also Münchenern und Wessobrunnern her. Der größte Baumeister der katholischen Schweiz war aber Kaspar Mosbrugger (1656—1723), ein Landsmann Beers. Seine Fruchtbarkeit ist außerordentlich. Die nach seinen Plänen erbauten Kirchen in Arth, Engelberg, Disentis, Muri, Fischingen, Grafenort, Iltingen, Kalchrain nennen wir nur im Vorübergehen. Seine Hauptwerke sind St. Gallen und Einsiedeln.

Das Kloster Einsiedeln, zu Schwyz gehörig, gründete seinen Ruhm auf die Gnadenkapelle, die ungezählte Scharen von Wallfahrern aus der ganzen germanisch-katholischen Welt an sich zog. Das im 10. Jahrhundert gegründete Kloster war schon fünfmal umgebaut und vergrößert worden, als 1704 ein einheitlicher Neubau, der heute bestehende, begonnen wurde. Es ist nicht der bedeutendste, doch der einzige vollständig und gleichmäßig zur Durchführung gelangte Klosterplan des

Barock (Abb. 453). Ein in vier Höfe geteiltes Rechteck, die Kirche in der Mitte. Die Front erhebt sich auf ansteigendem Gelände, eine Folge von Rampen und Treppen mit Statuen, Balustraden, Krambuden, ein Brunnen in der Mitte, gliedert eindrucksvoll diesen Vorplatz. Das einzige nicht Einheitliche ist die Kirche. Ihre ungewöhnliche Anlage erklärt sich aus der älteren Baugeschichte. Sie ist gleichsam eine Addition von Raumgruppen mit abnehmender Breite und wechselnder Höhe. Die Einheit liegt nur in der malerischen Perspektive. Der erste Abschnitt hat die Form eines Achtecks mit Nebenräumen; der zweite besteht aus zwei nur im Grundriß gleichartigen Jochen mit Seitenschiffen, die Decke ist über dem ersten als Flachkuppel, über dem zweiten als steil elliptisch ansteigende mit Laterne gebildet; als dritter Abschnitt, wiederum schmäler, folgt der dreischiffige Priesterchor und hinter ihm ein Psallierchor. Die Dekoration der vorderen Räume, in Stuck und Fresko, die beste auf Schweizerboden, ist von den Brüdern Asam, die Ausmalung des Chors von Kraus aus München, die Altarausstattung von den aus Österreich und Baiern uns bekannten Carloni. Einen so starken Eindruck vom katholischen Geist in der Verbindung des Erhabenen und Volkstümlichen gewinnen wir in keiner zweiten Kirche.

Der Neubau von St. Gallen, schon 1720 erwogen, kam erst ab 1755 zur Ausführung. In der Hauptsache dürfte der von Mosbrugger hinterlassene Entwurf maßgebend geblieben sein, die Schlußredaktion ist von Peter Thumb und den Söhnen Franz Beers, welche den Bau 1767 vollendeten. Das Kompositionsschema ist dasjenige, das den süddeutschen Spätbarock am meisten beschäftigte, Durchdringung eines zentralen mit einem longitudinalen Raum; im Aufbau dreischiffige Halle mit Umgang um die Rotunde; die Gurtbogen ein wenig gedrückt, was mit der wohlig breiten Proportion des Querschnitts gut zusammen paßt. Die elegante Stuckdekoration ist von Wenzinger in Freiburg i. B., die Freskomalerei wurde vom Schwaben Wannemacher geleitet. Das Ganze ist in Idee und Ausführung durchaus ein schwäbisches Werk.

In der Westschweiz dringen seit dem 18. Jahrhundert französische Einflüsse ein und mischen sich mit der Tradition des alemannischen Frühbarock. Von näherer Betrachtung sehen wir füglich ab.

* * *

Der Oberrhein war ein stiller Winkel. Der bedeutendste Bau des Gebiets, die Kirche von St. Blasien, bleibt hier außer Betracht, da er dem Klassizismus gehört. Im frühen 18. Jahrhundert wurden die Schwarzwaldklöster nebst ihren Kirchen, St. Peter, St. Trutpert und St. Ulrich, neu gebaut. Ihr Meister ist der Oberschwabe Peter Thumb. Im Rheintal entstanden einige kleinere, zum Teil anziehende Arbeiten, bei denen wir nicht verweilen dürfen. — Sehr merkwürdig ist, was auf der elsässischen

Seite geschah. Nämlich so gut wie nichts. Dies reiche, auf eine großartige Überlieferung zurückgehende Land verfiel seit der französischen Okkupation einer fast vollständigen Lähmung. Als die Benediktiner von Ebersmünster einen Neubau unternahmen (1727), den einzigen in Betracht kommenden, wandten auch sie sich an Peter Thumb. Andere Klöster griffen in ihrer Abgeschiedenheit auf mittelalterliche Formen zurück. Von 1698 ab wurde die altberühmte Klosterkirche in Andlau in engem Anschluß an die romanischen Bauteile wiederhergestellt. Ein merkwürdig wohlgelungener gotischer Neubau (nicht Restauration) ist der Chor der Abteikirche Maursmünster (1769). In Schlettstadt wurde St. Fides zwar nicht romanisch, doch gotisch restauriert. Und gotisch baute man auch (seit 1772) die das Straßburger Münster umgürtenden Kaufläden. Französische Bauweise drang erst in der Spätzeit des 18. Jahrhunderts durch: die Neue Kirche in Gebweiler, Plan von einem Architekten in Besançon, Ausführung jedoch von Ignaz Ritter aus Bregenz und das Chorgestühl von Sporrer aus Weingarten. Nur die offiziellen Gebäude in Straßburg, der Bischofshof und die Prätur, tragen schon vor 1770 französisches Gepräge. 1765 stellte Fr. Blondel einen neuen Baufluchtenplan auf, der rücksichtslose Geradlegung der Straßenlinien erzwingen wollte, aber bald ins Stocken kam; die bis zur Revolution im Besitz ihrer elsässischen Territorien verbleibenden deutschen Reichsfürsten ließen sich neue Palais durch französische Meister erbauen; das Thomasstift von 1772, hat aber nichts Französisches an sich.

Große Unternehmungen finden sich erst rheinabwärts in den Territorien von Baden und Pfalz. Den ersten Plan für das Schloß in Rastatt hat um 1700 Math. de Rossi, ein in Österreich mehrfach genannter Name, geliefert, die Fortsetzung wurde dem Böhmen P. Rohrer übertragen. Der Bauherr war der in der Kriegsgeschichte jener Zeit oft genannte Markgraf Ludwig Wilhelm, der Türkenlouis, wie er bei seinen Landeskindern hieß. Man begreift, daß die Bauführung langsam und ungeordnet war. Die Schloßkirche von 1723 zeigt noch keine französischen Formen. 1725 begann die von der Regentschaft zurücktretende Markgräfin Sibylle sich als Alterssitz das halbwegs Baden-Baden gelegene Lustschloß Favorite zu bauen. Es hat sich den seltenen Reiz der Unberührtheit bewahrt. Die Architektur (von Peter Rohrer) ist ein schwerfälliges, provinzielles, für jenen Augenblick schon altmodisches Barock. Die Bauherrin lebte in den Erinnerungen ihrer in Österreich verbrachten jungen Jahre. Im Hauptsaal pompöse Repräsentation im Geschmack des Kaiserhofes zu Wien. In den Nebenzimmern engräumige Kostbarkeit, in der sich ein seltsames Allerlei zusammenfindet: florentinische Intaglien, Delfter Platten, venezianische Spiegel mit feiner Malerei, Perlstickerei auf Wandteppichen, farbig getönte Stuckdecken, Estriche in Marienglas, die Küche eine Putzstube, wertvolles Porzellan. Im

Park eine doppelte Reihe dumpfer Eremitenhäuser, als Schluß eine Kapelle mit Bußkammer. — Das kurfürstliche Schloß in Mannheim, 1720 begonnen, ist das riesigste der Zeit: 600 m lang, 1300 Fenster. Die Baupläne sind von Franzosen. Es folgten sich Marot, Froiment, d'Hauberas, seit 1740 Bibiena. Die Ausführung vermag unsere Teilnahme nur in geringem Grade zu fesseln. Das glänzende Opernhaus ist bei der Belagerung von 1795 verbrannt. — An die drei genannten Fürstenschlösser sollten sich neu zu gründende Städte anschließen. In Karlsruhe und Rastatt ging es mit der Ausführung langsam. Kräftig blühte Mannheim auf. Es ist ein Hauptbeispiel für die städtebaulichen Ideen der Epoche. Hauptgebäude aus der ersten Hälfte des 18. Jh. das Rathaus und Kaufhaus, aus der zweiten das Zeughaus und das städtische Komödienhaus. Die seit 1738 erbaute Jesuitenkirche von Bibiena ist der glänzendste Kirchenbau am Oberrhein.

Zusammenfassend bemerkt man, wie sehr es dem oberrheinischen Bauwesen nicht an großen Absichten, aber an eignen Kräften gebrach. Wie es die Gelegenheit ergab, wandten sich die Bauherren abwechselnd an schwäbische, fränkische, österreichische und französische Meister und zwischen diesen traten einzelne Italiener und Niederländer auf. Die die Spätzeit kennzeichnende Vermischung barocker und klassizistischer Tendenzen fand hier einen vorbereiteten Boden. Das Palais Bretzenheim in Mannheim (1781 von Verschaffelt) und das Karlstor in Heidelberg (1775 von Pigage) mögen als Beispiele genannt sein.

Das schwäbische Unterland.

Ihm war das 17. Jh. eine trübe Zeit, das 18. eine von zweideutigem Glanz. Auf die Heimsuchungen des Dreißigjährigen Krieges folgten die von Raub und Verwüstung begleiteten Einfälle der Franzosen 1688, 1692, 1704; die Ruinen von Hirsau sind ihr Denkmal. Ein Jahrhundert lang ist in Württemberg nichts von Belang gebaut worden. Das Territorium ist reich, wie man weiß, an Landkirchen des 15. und 16. Jh.; danach aber tritt bis ins späte 18. Jh. eine völlige Leere ein, im auffälligsten Gegensatz zum katholischen Oberland und noch mehr gegen Baiern. Die Kirchen sind voll von Grabdenkmälern des Landadels aus der Gotik und Renaissance; das 17. und 18. Jh. hat nichts hinzugefügt: ein Zeichen, neben anderen, von der Verarmung des Landadels, der auch keine Schloßbauten von irgendwelcher Bedeutung hinterlassen hat. Die einzigen Bauherren von Bedeutung waren die Herzöge.

Die herzoglichen Schlösser des 18. Jh. gehören zu den ansehnlichsten ihrer Zeit, allein historisch stehen sie gleichsam in der Luft. Sie sind geschaffen von Fremden; den Meistern des 16. Jh., einem Tretsch, Berwart, Beer, Schickhardt hat das 17. und 18. nichts an die Seite zu stellen. — Friedrich von Preußen widmete seinem Zögling

Karl Eugen die Mahnung: »Denken Sie ja nicht, daß Württemberg für Sie geschaffen worden ist.« Aber Karl Eugen wie seine Vorgänger handelten genau nach dem Gegenteil. Ein begabtes Geschlecht, aber mit ausgeprägter Hinneigung zum Tyrannischen. Den Nachrichten über ihre Verschwendung würde man den Glauben versagen, lägen nicht gesicherte Zahlen vor, die zugleich beweisen, daß das Bauen bei weitem noch nicht die kostspieligste ihrer Leidenschaften war. Eberhard Ludwigs 40jährige, Karl Eugens 50jährige Regierung nebst dem kurzen Zwischenakt unter Karl Alexander haben sich der Erinnerung der Württemberger tief eingeprägt. Eberhard Ludwig war unter den vielen Nachahmern Ludwigs XIV. vielleicht der eiferglühendste. Er mußte sein Versailles und Trianon haben, die er Ludwigsburg und Favorite nannte (und natürlich auch eine Kopie der Maintenon, die aber leider die rohen Züge der Grävenitz trug). Ludwigsburg ist unter allen im Wetteifer mit Versailles entstandenen Schloßanlagen die räumlich größte, für das kleine und arme Württemberg von damals ein unsinniges Unternehmen, aber doch nicht bloß vom Größenwahn eines einzelnen Tyrannen eingegeben. Es liegt etwas von höherer Gewalt darin, daß die deutschen Fürsten im Laufe weniger Jahre, man kann sagen gleichzeitig, ihre Riesenbauten in Angriff nahmen (1695 Schönbrunn, 1698 Berlin, 1699 Mannheim, 1701 Schleißheim, 1704 Ludwigsburg, vor 1705 Rastatt, 1710 Zwinger in Dresden). Der Plan von Ludwigsburg hat indes erst im Laufe des Baus seine heutige Ausdehnung gewonnen. Der älteste Teil ist die Nordfront, ein hoher Block mit Pavillons und Freitreppe ohne sichtbares Dach, zusammenkomponiert mit dem über die steile Böschung zum Tal sich hinabziehenden Terrassengarten (Abb. 522). Begonnen von Jenisch im Typus der römischen Vorstadtvilla, fortgesetzt von Joh. Fr. Nette, einem Mann von bemerkenswertem künstlerischen Können, dessen stark und kühn empfundene Formengebung südostdeutsche Schulung vermuten läßt. Ihm zur Seite stand Donato Frisoni aus Wien. Nach Nettes Tod 1714 setzte Frisoni den Bau fort. Der »neue Fürstenbau« an der Südseite zeigt im Gegensatz zum alten den Sieg des langgestreckten, niedrigen Typus. Die langen Verbindungsflügel enthalten nur Galerien. Frisonis Stil ist italienischer, schon klassizistisch abgekühlter Barock. 1733 war der Bau vollendet. Die innere Einrichtung ist zu großen Teilen im Geschmack des Empire umgestaltet worden; die erhalten gebliebenen Stuckdekorationen (Abb. 593) sind von den liebenswürdigsten, die die dem Rokoko vorausgehende Stufe hinterlassen hat. Verschwunden sind auch die Gartenanlagen. So wie wir die Architektur heute sehen, für sich allein, gibt sie keinen richtigen Eindruck; sie war mit den Gärten innig zusammenkomponiert.

Karl Eugen war nicht so sehr von Bauleidenschaft als von Bühnenleidenschaft besessen; er richtete drei Theatergebäude ein, in Stutt-

gart, auf der Solitude und in Ludwigsburg, dieses das größte Deutschlands, aber nur in Holz hergestellt; die Hofmusik unter Jommellis Leitung (später gab er auch der deutschen Musik Raum) genoß europäischen Ruf; die Bühnenprospekte, von Colomba und andern Italienern gemalt, waren von höchstem Glanz. Was Herzog Karl für die bildende Kunst getan hat, war mehr ein Ausfluß seiner Rastlosigkeit und seines Herrscherbewußtseins überhaupt, als eines inneren Verhältnisses zu ihr. Sein erster Bau in Stuttgart (1740) war die große Kaserne, in die er später seine Karlsschule verlegte. Von 1744 ab wurden Pläne für das Neue Schloß entworfen. Es sollte nach dem »neuen Gout in der Architektur«, d. h. in französisch-akademischem Sinne ausgeführt werden. Den geeigneten Mann dafür fand er in dem wahrscheinlich in Wien geborenen, später in Paris ausgebildeten Neffen Frisonis, Leopold Retti. Nach dem in jener Zeit für weise geltenden Verfahren wurden außerdem Gutachten und Konkurrenzentwürfe anderer Künstler eingefordert, von Pedetti in Eichstätt, Bibiena in Mannheim u. a. m.; verspätet traf noch ein überaus großartiger, an Umfang das heute bestehende Gebäude weit übertreffender Entwurf von Balthasar Neumann ein. Der Herzog entschied sich, nicht zu seinem Schaden, für den nun einmal zu seinen Hofbeamten gehörigen Retti. Unter allen süddeutschen Schlössern ist das Stuttgarter in seiner ruhigen, gedämpften Eleganz, der Zartheit der Profile, der Vermeidung stärkerer Kontraste das am meisten französische; mit dem, was man bei uns Rokoko nennt, hat es nichts gemein. Karl Eugen, der seine Hauptstadt nicht liebte, hat kaum je darin gewohnt. Für die breite Pracht seiner Feste fand er in Ludwigsburg mehr Raum. Dem zurückgezogenen Leben dienten die kleinen Lustsitze, das Seeschloß Monrepos (1760), das Bergschloß Solitude (1763), beide von Philippe de Guêpière, Meisterwerke der Grundrißgestaltung, eingeschossig, in der abgekühlten, überaus feinen Bildung der Details die Schule Blondels verratend. Der ungeheuer große Garten der Solitude und die Nebengebäude (Kirche, Militärakademie) sind seither verschwunden. — Das letzte Drittel der 50jährigen Regierung Herzog Karls stand im Zeichen der Aufklärung und des mit ungeminderter Leidenschaftlichkeit betriebenen Erziehungsdespotismus. Der Hauptarchitekt jener Zeit war der Hauptmann Reinhard Fischer. Er war ein Zögling der Stuttgarter Akademie. 1775 richtete er für die Karlsschule die Stuttgarter Kaserne ein. Der Festsaal und die beiden Speisesäle zeigen in erlesener Feinheit jene dem Klassizismus vorausgehende kurze Phase des »Zopfes«, in der antikes Detail mit einer noch vom letzten Barock beherrschten allgemeinen Disposition sich verbindet. In seinen letzten Jahren wohnte Karl Eugen am liebsten in Hohenheim. Dies Schloß war kein Fest- und Lustort mehr, sondern Mittelpunkt

einer großen Ökonomie und Musterwirtschaft, bei sehr beträchtlicher Ausdehnung als Wohnsitz eines Landedelmanns charakterisiert. Der Bau, 1785 begonnen, ist von Reinhard Fischer. Die innere Ausstattung, kalt und flüchtig, zeigt die schnell eintretende Blutleere des Klassizismus.

In der bürgerlichen Baukunst hat Stuttgart nichts geleistet, was der Rede wert wäre. Etwas mehr findet sich in den kleinen Reichsstädten. In Hall gab der Stadtbrand von 1728 den Anstoß zu achtbarer Bautätigkeit. Das 1730 in üppigem Spätbarock errichtete Rathaus sieht aus wie ein kleines Fürstenschloß; es erinnert an Frisoni, wie denn auch die Dekorateure aus Ludwigsburg kamen. Nur geographisch ist Ellwangen Schwaben zuzuzählen. Es war Sitz einer reich begüterten, gefürsteten Propstei. Die Kirche auf dem Schönenberg von den Brüdern Thumb haben wir schon genannt. Von einem derselben wird in der Stadt das Palais Adelmann (1688) herrühren. Das Schloß wurde in der Zeit, als F. L. von Schönborn Propst war, von Franz Keller ausgebaut.

Das schwäbisch-fränkische Grenzgebiet.

Bezeichnender für das 18. Jh., wunderlicher und zugleich anziehender ist nichts als der zwischen das Herzogtum Württemberg einerseits, die Markgrafschaft Ansbach und das Bistum Würzburg andrerseits eingeschobene Gürtel von zwerghaft zerkrümelten geistlichen und weltlichen Kleinfürstentümern. Der vollere Lebensstrom des 19. Jh. und der Gegenwart hat diese Gegenden als tote Winkel liegen lassen, im 18. waren sie der Schauplatz eines emsigen und liebevollen baukünstlerischen Betriebes. Freilich ist es ein Bild, das nur im Stil der Kabinettsmalerei zur richtigen Wirkung gebracht werden könnte. Wir müssen uns, an einen andern Maßstab gebunden, notwendig mit einer flüchtigen Überschau begnügen.

Zur Linken auf der einsamen Höhe des Härdtfelds liegt die alte (im 11. Jh. gegründete) Abtei Neresheim. Die herrliche Kirche werden wir, als einen Bau Balthasar Neumanns, an anderer Stelle besprechen. Vorher, 1699—1714, waren die Klostergebäude erneuert worden; das Innere enthält reiche, z. T. eigenartig interessante Stukkaturen. — Weiter nördlich an der oberen Jagst treffen wir auf das Ritterstift Ellwangen, dessen Probst im zweiten Viertel des 18. Jh. ein Schönborn war. Er ließ durch Franz Keller, den trefflichen Baumeister des Deutschordens, das Schloß als Barockpalast umarbeiten; zumal das Innere, prächtiger Saal mit Thronsessel unter Baldachin und großem Fresko mit Verherrlichung des Fürsten, Treppenhaus, mächtiger Speisesaal u. a. m. zeigt uns das Selbstgefühl eines Propstes von Ellwangen in pompöser Entfaltung. Sehr stattlich sind auch die Kurien der Stiftsherren. Die romanische Stiftskirche wurde mit brillanten Stukkaturen ausge-

stattet. Und über der Stadt auf dem Schönenberg erhebt sich die berühmte Wallfahrtskirche. Für das Priesterseminar lieferte Balthasar Neumann (dem in der Stadt auch das jetzige Landgericht zugeschrieben wird) die Entwürfe. — Der vornehmste Mann in diesem Lande der Pygmäen war der in Mergentheim residierende Hochmeister des Deutschen Ordens. Das weitläufige Schloß des 16. Jh. wurde im ersten Viertel des 18. von Franz Keller vergrößert, dessen Schüler Jos. Roth baute die ansehnliche Schloßkirche, die neuen Fürstenzimmer sind von 1776. Ansehnliche Gebäude sind weiter die Ordenskommenden in Heilbronn (1711), Dinkelsbühl (1764) und vor allem die in Ellingen (1718—20). Das von Franz Keller erbaute, sehr bemerkenswerte Schloß (Abb. 557) setzt in modernen Formen den älteren deutschen Bautypus fort; energisch gegliederter Hochbau mit dem dritten Geschoß als Hauptgeschoß, dazu Anfahrtstore, Höfe, Brunnen und Wirtschaftsgebäude in einheitlichem Plan; im Städtchen ein verschwenderisch reich geschmücktes kleines Rathaus und würdige Amtshäuser — so ist Ellingen einer der schmucksten Herrschaftssitze Süddeutschlands *. — Die Hohenlohischen Lande sind unter mehr als ein halbes Dutzend Linien aufgeteilt. Keine derselben hat es sich nehmen lassen, durch Ausbau ihrer Schlösser mit dem Zeitgeschmack Schritt zu halten. Am besten geglückt ist dies in Weikersheim im Tal der Tauber. An dies schöne Schloß des 16. Jh. kristallisierten sich im 18. ein Vorplatz gegen das Städtchen und eine herrliche Gartenanlage. Der erste verbindet in mustergültiger Weise Behaglichkeit mit bescheidener Monumentalität. Der Garten (1715—25) ist einer der wenigen unangetastet gebliebenen, zwar halb verwildert (und dadurch uns in einem romantischen Licht erscheinend, das der Empfindung des 18. Jh. fremd war), noch angefüllt mit Statuen, Obelisken, steinernen Bänken, eingetrockneten Wasserkünsten, als Abschluß ein sehr vornehm behandeltes Pomeranzenhaus, in dessen Mitte eine weite Bogenöffnung einst das vergoldete Reiterstandbild des Grafen umrahmte. — Von den Klosterbauten in Schöntal und Großkomburg wird in anderem Zusammenhang noch die Rede sein.

Zwischen Kurbaiern und den geistlichen Herrschaften am Main liegt ein geschlossen protestantisches Gebiet, die Markgrafschaften Ansbach und Bayreuth und die Reichsstädte Nürnberg und Rothenburg. Welche Gewalten das Kunstleben des 18. Jh. positiv und negativ bedingten, tritt hier deutlich an den Tag. Nürnberg und Rothenburg, im späten Mittelalter und der Renaissance Brennpunkte der Kunst, ver-

* Andere bemerkenswerte Deutschordensschlösser: Altshausen in Oberschwaben (Sitz des Landkomtums für Elsaß und Burgund), Mainau, Mainz, Sachsenhausen.

sanken in Schlaf, die regsamen Zentren waren Ansbach und Bayreuth. Und ein zweites: das Kunstleben dieses Gebietes war in dem Sinne jedenfalls protestantisch, daß es mit den katholischen Nachbarn keinen Zusammenhang hatte, wohl aber mit Norddeutschland und den französischen Hugenotten.

Nürnberg schmückte sich mit dem 1649 als *monumentum pacis* beschlossenen (1797 an Kaiser Paul von Rußland verkauften) großen Neptunsbrunnen und 1687 dem Tritonbrunnen. Gebaut wäre nichts worden, hätte nicht 1696 der Brand der Ägidienkirche zu einem Neubau die Nötigung gegeben; er ist übrigens verhältnismäßig recht stattlich ausgefallen. In Rothenburg begnügten sich die Patrizier damit, das Innere ihrer Häuser mit bequemeren geradläufigen Treppen und stuckierten Prunkzimmern auszustatten. Nürnberg besaß aber damals einen durch Begabung und Wissen seinen besten Zeitgenossen nahekommenden Baukünstler, der es aber leider wenig zum Bauen gebracht hat, den früh verstorbenen Paul Decker (1677—1713). Er wäre völlig vergessen, hätte er nicht ein prachtvolles Kupferstichwerk, den »fürstlichen Baumeister«, hinterlassen. Erschienen ist von dem auf fünf Teile berechneten Werk nur der erste (1711) mit einem nach seinem Tode veröffentlichten Nachtrag. Ohne Beengung durch gegebene Verhältnisse entwickelt er hier das barocke Idealprogramm. Daß er einige Jahre in Berlin unter Schlüter gearbeitet hatte, ist sofort zu erkennen, auch von Fischer von Erlachs Plan für Schönbrunn scheint er Kenntnis gehabt zu haben.

Bayreuth ist ganz Fürstenstadt. Wir können nur das Wichtigste hier nennen. Am Alten Schloß bauten von 1668 ab der preußische Genieoffizier G. A. Gedeler, dann Joh. Moritz Richter, der Sproß einer an den thüringischen Höfen vielbeschäftigten Architektenfamilie, und, für die letzte Gestalt maßgebend, der vorher in Norddeutschland tätige Emigrant Charles-Philippe Dieussart. Er hat ein ernstes und tüchtiges, wie alle Hugenottenbauten einigermaßen moroses Werk hingestellt. Markgraf Georg Wilhelm (1712—1726) gehört zu jener in Festrausch und wildem Genuß ihre Kräfte vergeudenden Generation Max Emanuels von Baiern und Augusts des Starken von Sachsen. Seine unruhigen Bauunternehmungen bezweckten eigentlich nichts, als architektonische Hintergründe zu sein für den Prunk seiner Feste: vor dem Schloß in St. Georgen z. B. lag ein See, auf dem mit dem Kinderspielzeug einer Kriegsflotte manövriert wurde; der erhalten gebliebene Festsaal zeigt, durch Decker vermittelt, der kurz vor seinem Tode in markgräflichen Dienst getreten war, nahe Beziehungen zu Schlüter. — Die Glanzzeit Bayreuths ist die Regierung Friedrichs »des Vielgeliebten« (1735 bis 1763). Im Grunde jedoch mehr als nach ihm verdiente die Epoche nach seiner Gemahlin Wilhelmine, der Schwester Friedrichs des Großen, benannt

zu werden. Diese geistreichste unter den fürstlichen Frauen der Zeit hatte nicht nur »le diable au corps«, sie hatte auch ein ganz ernstes Verhältnis zur Kunst, dichtete Opernlibretti, komponierte, malte mit Geschick, war ihr eigener Bauintendant. Es ist etwas mehr als leere Schmeichelei, wenn Voltaire ihr schrieb, daß »ehedem die Dichter und Künstler nach Neapel, Florenz oder Ferrara gehen mußten, während jetzt ihr Reiseziel Bayreuth sei«. Die beiden Bauten, in denen ihr Sinn sich am eindringlichsten kundgibt, sind das Opernhaus und die Eremitage (Abb. 566). Wir wagen nicht, die Zahl der im 18. Jahrhundert erbauten und seither in Asche gesunkenen Opernhäuser abzuschätzen. Daß wir das Bayreuther noch unversehrt besitzen, ist wahrhaft ein Glück. Die Fassade, von St. Pierre nach den Regeln der Pariser Akademie erbaut (1745), ist nicht das Wichtige, sondern der Innenbau der Giuseppe und Carlo Bibiena. Diese weitverzweigte, zum Teil in Wien ansässige Künstlerfamilie genoß im Theaterbau Weltruhm; von Neapel bis London, von Lissabon bis Petersburg umspannte sie Europa mit ihrem »goldenen Netz«. In Bayreuth bezeugt die große Tiefe der Bühne, welcher Wert im 18. Jahrhundert auf das szenische Bild gelegt wurde; eine überschwenglich reiche Phantasiewelt ist mit den Bühnendekorationen des 18. Jahrhunderts verloren gegangen, nur gelegentlich erhaltene Entwürfe geben uns eine Ahnung von ihr (Abb. 614). Aber der Zuschauerraum ist noch unversehrt (Abb. 615). Aus geringem Material, Holz, Gips und Pappe, ist hier ein Wunderbau errichtet, in seiner Farbenstimmung: schieferblau mit ockergelbem und goldenem Ornament, von ausnehmender Vornehmheit. Im matten Kerzenlicht muß der Eindruck unbeschreiblich reich und harmonisch gewesen sein. — Dem Genuß der Natur, einer idealisch stilisierten, war die Eremitage gewidmet. Die Einsiedlerabteien, Nachahmungen von Marly, waren im zweiten und dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine an den deutschen Fürstenhöfen grassierende Mode, der sich auch Markgraf Georg Wilhelm, dieser »Narr in Folio«, wie Liselotte von Orleans ihn nannte, nicht entziehen konnte. Zwei Reihen von Zellen in wilder Rustikaarchitektur, scheinbar aus dem Felsen gehauen, beherbergten die Herren und Damen vom Hof, die hier mit pedantischem Ernst ihre Büßermaskerade durchführten. Für solche Narrheiten war die scharfe Schwester Friedrichs des Großen nicht zu haben. Sie baute sich das Anachoretenlabyrinth zu einem reizenden Tuskulum um (von 1736 ab). Der Wert liegt in der inneren Ausstattung der Zimmer. In einem derselben lernen wir eine andere Mode der Zeit kennen, die Chineserei, doch sind hier die die Wand füllenden Flachreliefs mit bunter Lackmalerei wirkliche Originale, nach Wilhelminens — übertreibender — Behauptung die einzigen in Europa. Das anstoßende Musikzimmer ist echtes Rokoko, von einer bescheidenen Anmut, wie sie in Deutschland nicht oft gefunden wird. Eine Neuschöpfung ist die Orangerie, ein Halbkreis mit einem achteckigen Tempel-

chen (»Sonnentempel«) in der Mitte; dreifach abgestufte Treppen führen hinab zu dem mit Tritonen und Nymphen bevölkerten, von springenden Wassern übersprudelten Becken (Abb. 566). — Bei dem neuen Stadtschloß (1754) wollen wir uns nicht aufhalten. Die innere Einrichtung zeigt, daß der Geschmack der Markgräfin auch unter diesen Bedingungen auf das Intime und Natürliche gerichtet war, sehr im Unterschied zu den in der gleichen Zeit entstandenen Schlössern der geistlichen Fürsten.

Weitere Gründungen Wilhelminens waren die Gartenschlößchen Fantaisie und Sanspareil mit Grotten und Naturtheater.

Der bevorzugte Architekt der wilhelminischen Epoche war, nach dem frühen Tode des Berliners Grael, St. Pierre († 1756). Seinen Schüler Karl Gontard werden wir im Dienste Friedrichs des Großen wiederfinden.

Nicht unerwähnt möchten wir lassen, daß dies Bayreuther Gebiet eine Anzahl hübscher protestantischer Landkirchen besitzt, Beweise der guten Landesverwaltung. Die bemerkenswerteste Leistung derselben ist aber die Gründung der Stadt Erlangen für die 1686 aufgenommenen französischen Refugiés. Den Stadtplan zeichnete der schon genannte Joh. Moritz Richter. Die zweistöckigen Häuschen mit Mansardendächern, ehemals wegen ihrer Sauberkeit berühmt, haben etwas anmutig Strenges an sich; im Innern fehlt nicht einfacher Deckenschmuck in Stuck, die Wände sind mit Platten aus holländischer Fayence belegt; eine gewisse freundliche Langeweile liegt über den Straßen. Die französisch-reformierte Kirche ist außen ein gediegener Quaderbau, innen betont kahl.

Der andern Linie der Brandenburger gehört das Residenzschloß in Ansbach, begonnen 1713. Es konserviert den altertümlichen Anlagetypus eines geschlossenen Quadrats mit den Hauptfassaden gegen den Binnenhof. Sie zeigen einen großartigen monumentalen Gedanken in nicht ganz tadelloser Ausführung. Der Architekt war der aus Wien kommende Südtiroler Gabriel de' Gabrieli. Als dieser 1723 sich nach Eichstätt wandte, übernahm der in Paris gebildete G. W. v. Zocha die Weiterführung. Unter seiner Leitung entstand (außer der feinen, etwas schwächlichen Gartenfassade) die Inneneinrichtung. Sie ist der Erstling des Rokoko in Deutschland (noch früher als Cuvilliés' Räume in der Münchener Residenz), sehr zart in Form und Farbe und auch in der technischen Ausführung von delikatester Vollendung. Die Sage von französischen Arbeitern scheint grundlos. Die Akten kennen nur einen der Carlone, der dann freilich den in seiner Familie üblichen Stil gründlich gewandelt hätte, und sonst deutsche Namen. Einen französischen Grundriß hat das 1727—1730 von Zocha erbaute markgräfliche Schloß Bruckberg. Das Lustschloß Triesdorf gehört einer älteren Stilstufe an; die prächtigen Stukkaturen zeigen Verwandtschaft mit der Art der Wessobrunner.

Main und Mittelrhein.

Die hohe Blüte, die hier im 18. Jahrhundert eintrat, später, aber mit noch hellerem Glanz als in Süddeutschland, gründete sich auf einen doppelten Glücksfall: auf das Erscheinen eines nicht im Lande geborenen großen Baumeisters und die ihm entgegenkommende große Gesinnung der Bauherren. Die letzteren gehörten, obschon das Land zwischen sechs Bistümer aufgeteilt war — Bamberg, Würzburg, Speier, Worms, Mainz, Trier —, einer einzigen merkwürdigen Familie an, über die wir uns zunächst zu orientieren haben. Es ist die Familie der Grafen von Schönborn. Ursprünglich im Westerwald heimisch, hatte sie durch den Eintritt ihrer Söhne in die rheinischen Dom- und Ritterstifte den Grund zu ihrem Glück gelegt. Johann Philipp von Schönborn (1605—1673) hatte seine Laufbahn im Kriegsdienst begonnen und gegen die Türken gefochten; dann trat er in den geistlichen Stand ein, wurde schon in jungen Jahren, 1642, Bischof von Würzburg, 1647 Bischof von Worms und Erzbischof-Kurfürst von Mainz. Als Erzkanzler des Reichs spielte er bei den Friedensverhandlungen in Münster und Osnabrück eine wichtige Rolle. Die Diplomatie blieb sein Hauptinteresse. Er schaukelte kunstvoll zwischen Frankreich und dem Kaiser. Unbedingt zu loben ist, was er für die Wiederaufrichtung seines Landes getan hat. Er dachte auch an seine Blutsverwandten. Das in jener Zeit oft angewandte Mittel der Kumulierung hoher geistlicher Ämter verstanden die Schönborns meisterhaft zu handhaben. Am weitesten unter seinen Neffen brachte es Lothar Franz (1655—1729). Er wurde 1693 Bischof von Bamberg und gab Bamberg nicht auf, als er zwei Jahre später zum Kurfürsten von Mainz gewählt wurde. Aus seinen Briefen kennen wir ihn als einen lebhaften, an vielerlei Kenntnissen reichen Geist. Mit ihm begann die Bauleidenschaft der Familie. Die meisten Angehörigen derselben betrachten die Baukunst als ein Fach, in dem sie zu Hause sind, bei den Entwürfen ihrer Baumeister sprechen sie lebhaft mit, sie sind ihre eigenen Generalintendanten. Auch die weltlichen Familienglieder verstanden es, ihren Besitz zu mehren. Die Herrschaften Heusenstamm am unteren Main, Wiesentheid, Gaibach, Pommersfelden im Würzburgischen und Bambergischen und große Güter in Österreich und Böhmen brachten sie in ihre Hand. Lothar Franzens Bruder Melchior wurde Reichsgraf. Von dessen sieben Söhnen bestieg Johann Philipp Franz den Stuhl von Würzburg; ihm folgte Friedrich Karl, vorher Reichsvizekanzler in Wien, der begabteste unter den Brüdern; Damian Hugo war Bischof von Speier und Konstanz und römischer Kardinal, Franz Georg Kurfürst von Trier, Bischof von Worms und Fürstpropst von Ellwangen. Jeder von ihnen hat viel und gut gebaut, Onkel und Neffen, Bruder und Bruder sind in ständigem Gedankenaustausch, beraten sich, kritisieren sich. Sie sind nicht von den gewöhnlichen Motiven fürstlicher Baukunst allein geleitet,

wir gewahren bei ihnen eine echte, persönliche Teilnahme für die Kunst als solche. Es ist keine Übertreibung: in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also in der eigentlichen Blütezeit des deutschen Barock, hat die Familie Schönborn für die Baukunst mehr vollbracht als irgendein weltlicher Fürst der Zeit.

Wenden wir uns nun den einzelnen Territorien zu.

Zuerst in Würzburg erhob sich das Bauwesen wieder zu höheren Aufgaben. Das Hauptwerk des späten 17. Jahrhunderts, die erste große Barockkirche in Franken, ist die Kirche des Benediktinerstifts Haug, begonnen 1670 auf Antrieb Johann Philipps von Schönborn, der auch als Kurfürst von Mainz Fürstbischof von Würzburg geblieben war. Wie in München, konnte in Würzburg zu Anfang der Beistand der Italiener nicht entbehrt werden. Der bedeutendste von ihnen ist Antonio Petrini († 1701). Gleich den andern, in Baiern und Österreich tätigen Südtirolern hat er sich den Einwirkungen der Adoptivheimat nicht verschlossen. Die Hauger Kirche geht, ohne daß ein direkter Zusammenhang vorläge, in der Anlage zusammen mit der wenig älteren Theatinerkirche in München: Basilika mit Aufteilung der Seitenschiffe in Kapellen, über der Vierung eine hohe Kuppel auf lichtbringendem Tambour; im Gegensatz zum Münchener Bau aber das Dekorative gegen das Konstruktive stark zurücktretend; die außerordentliche Sicherung der Gewölbe (Kreuzgewölbe!) durch massige Pfeiler und gehäufte Streben, die hohen Proportionen, die Bildung des Chorschlusses aus fünf Zwölfeckseiten, besonders auch die Fassade geben dem ernsten und tüchtigen Bau ein nordisches Gepräge. Dasselbe gilt von dem einen gotischen Baugedanken mit Glück in Barockformen umsetzenden Turm der Universitätskirche. Vermutungsweise wird auch die kraftvolle, gegenüber italienischen Vorbildern sehr selbständige Schauseite von St. Martin in Bamberg ihm zugeschrieben (Abb. 463). Sein Ruf drang über das Maingebiet hinaus. Ein für die Jesuitenkirche in Paderborn in Auftrag gegebener Entwurf kam aber nicht zur Ausführung. — Ein in den Bauakten der Zeit oft genannter zweiter Italiener, Pezzani, scheint nur ausführender Parlier gewesen zu sein. Lobende Erwähnung verdient der Stukkator P. Magno, der den schon unter Bischof Julius durch Einziehung eines Tonnengewölbes veränderten romanischen Dom schön und taktvoll barock dekorierte (1701). — Nach Petrinis Tode trat Joseph Greising, der als Zimmermeister an seiner Seite gearbeitet hatte, in den Vordergrund. Auf kirchlichem Gebiete wurden eingreifende Umbauten romanischer Kirchen vorgenommen. In Würzburg St. Peter und das Neumünster. An letzterem verrät der als achtseitiger Kuppelraum gestaltete Westchor die Schule Petrinis. Für die eigenartige Fassade, auf segmentförmig eingezogenem Grundriß, dürfte Greising einen fremden Entwurf benutzt haben. Sie ist aus vorneumannischer Zeit die schönste Barockfassade in Franken.

Von der Benediktinerkirche Obertheres, die 1809 abgebrochen wurde, wissen wir nichts. Die romanische Benediktinerkirche Großkomburg wurde als Hallenkirche mit liebevollem Aufwand umgebaut. Auch einige reich und gediegen ausgeführte ländliche Pfarrkirchen dürfen auf Greising zurückgeführt werden. Außerdem ist er im Profanbau tätig gewesen. In Würzburg ist der Neubau des Juliusspitals (1699 ff.) an der Hoffassade unbeschädigt geblieben; und ganz erhalten hat sich der anziehende Bau der Anatomie. Ein hervorragendes Werk ist der Amtshof des Stiftes St. Burkard (Rückermainhof), in dem die deutsche Tradition warm und phantasievoll durchbricht. Endlich rührt von Greising und seiner Schule eine ganze Reihe von Privathäusern her, die durch reiche und schöne Fassaden auffallen. In seinen Profanbauten ist Greising am selbständigsten, es ist noch viel deutscher Frühbarock in ihnen.

Bamberg war zuerst von Würzburg abhängig. Petrini baute, als ersten Barockbau italienischer Art, das Langhaus der Stephanskirche, vielleicht auch die interessante Fassade von St. Martin, endlich für den Bischof Marquard von Stauffenberg das Schloß Seehof, eine Anlage in dem altertümlichen Schema von Aschaffenburg. Eine neue Ära brach 1693 an mit der Regierung Lothar Franzens von Schönborn. Zu seinem Baumeister wählte er, nicht eben glücklich, Leonhard Dientzenhofer. Wir müssen zuerst von dessen Familie sprechen. Bezeichnend für die Zeit ist das in altem Handwerksgebrauch wurzelnde Auftreten von Baumeistersippen, in denen sich das Wissen vom Vater auf die Söhne forterbte. Von den älteren, in Oberbaiern ansässigen Generationen der Dientzenhofer haben wir nur ungewisse Kunde (vgl. S. 329). Einer von ihnen, namens Georg, wanderte nach Böhmen aus. Dessen fünf Söhne kennen wir genauer. Johann Wolfgang, der in Amberg, und Christoph, der in Prag lebte, haben uns hier nicht zu beschäftigen. Vom letzteren stammte der bedeutendste der Familie, Kilian Ignaz in Prag (vgl. S. 327). Drei andere Brüder wandten sich nach Bamberg. Georg d. J. erbaute hier 1685 die ansehnliche, an die Bauten der Thumb in Schwaben erinnernde, aber mit ihnen nicht zusammenhängende Jesuitenkirche. Für Schönborn kam nur der überlebende jüngere Bruder, Johann Leonhard, in Betracht, der sich durch die Erbauung der Karmeliterkirche gut eingeführt hatte. Dem gewaltigen Schloßbau, den der Fürstbischof plante, zeigte er sich nicht gewachsen; das allein zur Ausführung gelangte, an sich beträchtlich große Bruchstück macht begreiflich, daß die Fortsetzung aufgegeben wurde; es genügte den schnell fortschreitenden Ansprüchen in keiner Weise. Ferner verdankte er Lothar Franz die Aufträge für zwei unter mainzischem Protektorat stehende große Kirchenbauten, die Wallfahrtskirche Walldürn (im heutigen badischen Kreise Mosbach) und Kloster und Kirche Schöntal an der Jagst. Die erstere ist als Bauwerk eine Dutzendarbeit, wertvoll nur durch die (später nach

Entwurf eines Unbekannten) ausgeführte Dekoration in feinem Bandelwerk. Dagegen gehört die Kirche in Schöntal, ein Hallenbau von hervorragender Raumschönheit, zu den besten Leistungen der Zeit. Nur ist Dientzenhofers Anteil an ihr mehr als fraglich. Er starb schon im selben Jahre, in dem ihm der Auftrag erteilt wurde, 1707, und vollendet wurde der Bau erst 1736 von Balthasar Neumann. Diesem wird das Hauptverdienst zuzuschreiben sein.

Bedeutender ist der jüngere Bruder Johann († 1726), wenn auch er überschätzt worden ist. Leonhard kannte die italienische Baukunst nur auf dem Umwege über Prag, Johann ging mit einem Geleitbrief seines Fürsten nach Rom (1699). Auf das dadurch gewonnene Ansehen hin wurde ihm eine Aufgabe ersten Ranges anvertraut, der Neubau der Abteikirche in Fulda (begonnen nach längeren Vorbereitungen 1704). Die Anlage kombiniert die in der katholischen Welt zu internationaler Geltung gelangten römischen Muster mit achtungswertem Geschick, mit Sinn für das Große und Edle, allerdings ohne einen Funken von schöpferischer Genialität (Abb. 457, 471). Sehr anders sieht ein zweiter, von Johann Dientzenhofer ausgeführter Kirchenbau aus, die Klosterkirche Banz bei Bamberg (Abb. 475, 477). Ein Longitudinalbau von Zentralbaugedanken durchsetzt und zerwühlt, die Seitenschiffe zu schmalen Durchgängen zusammengeschrumpft, über dem Hauptraum in der Mitte ein quergestellt elliptisches Gewölbe, an den Enden als An- und Ablauf Halbellipsen, diese Deckenanlage im Grundriß nur stückweise angedeutet durch die konkaven Ausbuchtungen der breiten Wandpfeilerblöcke, die von schräggestellten Pilastern auslaufenden Gewölbegurten in irregulären sphärischen Krümmungen; genug, eine Zertrümmerung alles geometrisch Festen, um erst im Malerischen des Gesamteindrucks eine Einheit anderer Art wiederherzustellen. Die unruhige, farbenreiche Dekoration vollendet den Gegensatz zu Fulda. Es ist psychologisch ein Rätsel, wie ein und derselbe Meister in kurzem Zeitabstand zwei nicht nur individuell so verschiedene, sondern auch hinsichtlich ihrer Stellung zur allgemeinen Entwicklung so weit auseinanderliegende Werke konzipiert haben, wie er das eine Mal bedächtig, schulgerecht, zurückschauend, das andere Mal ein kühner Neuerer gewesen sein kann: ein Rätsel, das kaum eine andere Lösung zuläßt, als daß wir Banz aus dem Lebenswerk Johann Dientzenhofers streichen. Und in der Tat, sehen wir die Akten genauer an, so ist er nur am Klosterbau, nicht an der Erbauung der Kirche nachzuweisen. Das Vorbild der letzteren ist in Böhmen, indirekt bei dem großen oberitalienischen Meister des Spätbarock, bei Guarini zu suchen. Wenn der Erbauer der Kirche in Brewnow bei Prag Johanns Bruder Christoph war — was allerdings nicht sicher feststeht —, so läge es sehr nahe, die Banzer Kirche eben diesem zuzuteilen.

Weiterhin ist Johann Dientzenhofer an mehreren großen Profan-

bauten beteiligt gewesen. Das Abteigebäude in Fulda ist altertümlich und befangen, vielleicht schon vor ihm begonnen; es kann zu seinem Ruhm wenig beitragen. Dieser beruht am meisten auf dem Schloß Weißenstein bei Pommersfelden, südlich von Bamberg (1711—1721). Der Bauherr ist Lothar Franz von Schönborn. Wir wollen dessen Schloßbauten hier zusammenhängend betrachten. Von der neuen Residenz in Bamberg ist schon die Rede gewesen. Die Fortführung dieses mißglückten Baus war eben aufgegeben, als der Kurfürst dicht bei Mainz das Lustschloß Favorite (1700—1710) errichten ließ. Es wurde bei der Belagerung von 1793 zerstört und ist uns nur aus Kupfern mangelhaft bekannt. Der große Ruf, den es zu seiner Zeit genoß, beruhte wohl am meisten auf den Gartenanlagen, den ersten in Deutschland in französischem Stil ausgeführten. Die Baulichkeiten lassen das Vorbild des französischen Königsschlosses Marly erkennen: ein Mittelbau mit kulissenartig abgesonderten Pavillons (Abb. 526). Von dem Baumeister Maximilian Welsch wird später zu reden sein. Inzwischen hatte der Kurfürst als Erbbesitz für den weltlichen Zweig seiner Familie in Franken die Herrschaften Gaibach und Pommersfelden erworben. Das alte Schloß in Gaibach ließ er durch Leonhard Dientzenhofer prächtig erweitern (1694 ff.). In Pommersfelden handelt es sich um einen Neubau nach modernsten Grundsätzen (Abb. 527, 556). Lothar Franz war mit der Zeit ein wirklicher Kenner des Bauwesens geworden, er hatte es im Auge von Wien bis Paris, er durfte es wagen, über allgemeine Wünsche hinaus bei der Gestaltung seiner Bauten mitzuwirken. Das Schloß Pommersfelden nennt er mit einigem Recht »meine Invention«. Es ist nicht mit Schleißheim und Ludwigsburg zu vergleichen: keine Residenz für einen großen Hofstaat, sondern ein ländlicher Ruhesitz, in dem neben dem Motiv der Repräsentation das der Wohnlichkeit stärker mitspricht als bei irgendeinem bisherigen deutschen Bau. Über die Anlage im ganzen haben wir in der Einleitung gesprochen. Sie ist im Detail von Johann Dientzenhofer ausgearbeitet, der auch die Ausführung leitete. Allein der Kurfürst war im Fortgang des Baus mit seinem Baumeister nicht zufrieden. Sein Statthalter Herr v. Ertal stellte in einem Brief aus dem Jahre 1715 in Frage, ob »der Baumeister vielleicht seine (des Kurfürsten) Gedanken nicht erreichen werde oder gar seinen bekannten Capricien nach fortmachen dürfte«. Die Meinungsverschiedenheit war eingetreten, als im Jahre 1713 der rechte Flügel im Rohbau fertig wurde und der Mittelbau mit Treppenhaus und Saal in Angriff genommen werden sollte. Der Kurfürst korrespondierte darüber mit seinem Neffen, dem Vizekanzler in Wien, der die dort entstehenden Adelsbauten mit lebhaftem Interesse begleitete. Friedrich Karl empfahl, die Pommersfeldener Risse Lukas von Hildebrand zur Korrektur vorzulegen. Der hatte viel zu tadeln und zu bessern. Es ist aber keineswegs ersichtlich, daß der Kurfürst seinen Vorschlägen über Einzelheiten hinaus gefolgt ist.

Am 25. Februar 1713 schrieb er dem Neffen, er sei allbereits von seinem ovalen Saal abgekommen und bereit, ihn als Carré long zu haben; »meine Stieg aber mues bleiben, als welche von meiner Invention und mein Meisterstück ist«. Und im April schreibt Friedrich Karl von wünschenswerten Verbesserungen der Proportion: »es lasset sich aber wegen der von Ew. churf. Gnaden projectirter Stiegen nicht thuen, welche in sich schon ad trios ausgearbeitet ist«. Hiernach kann das Pommersfeldener Treppenhaus als Ganzes unmöglich — wie heute beliebt geworden ist — Hildebrand zugesprochen werden; ersichtlich von ihm ist die anmutig vornehme Dekoration und vielleicht auch der Gedanke der Galerie, die Generalideen aber fand er fertig vor. Warum sollten wir der stark betonten Behauptung des Fürsten, daß es sich um seine Invention handle, mißtrauen? Einem begabten Dilettanten ist dergleichen nicht unerreichbar, und daß er fachmännische Korrektur selbst für nötig hielt, haben wir gesehen. Jedenfalls nicht von Hildebrand ist sodann der pompöse, unruhige Saal. Für ihn wie auch für die Fassade des Treppenhauses kommt am ehesten Maximilian Welsch in Frage. Aktenmäßig von letzterem rührt das den Hof im Halbkreis abschließende statiöse Marstallsgebäude her. Die ziemlich gut erhaltene innere Einrichtung ist ohne eigentlichen Prunk sehr vornehm. Der berühmte Garten — auch in Gaibach gab es einen solchen — ist um die Wende zum 19. Jahrhundert einem »englischen« gewichen.

Man sieht also, daß Joh. Dientzenhofers Anteil am Pommersfeldener Schloß nur ein beschränkter ist. 1723 hat er noch ein zweites großes Schloß in Kleinheubach für den Grafen von Löwenstein auszuführen gehabt; der Plan geht aber auf de la Fosse in Darmstadt zurück.

Oberbaudirektor für Mainz wie für Bamberg war bis zum Tode Lothar Franzens (1729) Maximilian Welsch. Das war ein Verwaltungsamt. Sein persönliches künstlerisches Schaffen liegt in verschwimmenden Umrissen. Von dem, was heute unter seinem Namen geht, ist vieles offenbar nur unter seiner Oberleitung entstanden und das geistige Eigentum anderer, ungenannter. Die von ihm angelegten Gärten, wegen deren ihn der Kurfürst besonders schätzte, sind untergegangen. Er war 1671 in Kronach in Oberfranken geboren, kam in den neunziger Jahren in kaiserlichem Militärdienst nach Italien, trat 1704 in kurmainzischen über, wurde 1706 Generalinspektor der kurfürstlichen Festungen. Der Kurfürst, dessen besonderer Günstling er war, verschaffte ihm einen kaiserlichen Adelsbrief und ließ ihn bis zum General avancieren. Es war an den Höfen des 18. Jahrhunderts verbreitete Sitte, die begünstigten Baumeister mit militärischen Ehrentiteln zu belohnen und auf diesem Wege ihre Besoldung zu verbessern. Der erste Zivilbau, der ihm mit genügender Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden kann, ist Schloß und Garten der Mainzer Favorite, mein »petit

Marly«, wie der Kurfürst es nannte. Diesem Vorbild ist aber nur der Grundriß entnommen; der Aufriß zeigt die schweren Formen des österreichisch-italienischen Barocks. Im Auftrage seines Herren reiste er noch später wiederholt nach Wien. Seine Beteiligung an den Plänen für Pommersfelden beruht auf Vermutung, gesichert ist ihm dort nur der späteste Bauteil, der Marstall; doch wer anders als er könnte dort den Festsaal und das Mittelrisalit entworfen haben, da sie augenscheinlich so wenig von Dientzenhofer wie von Hildebrand sind? In Erfurt, damals eine kurmainzische Exklave, baute er 1711—1720 das Palais des Statthalters mit reich ausgebildetem Treppenhaus und Stuckarbeiten von seltener Schönheit; an der Fassade sind die Wiener Anklänge augenscheinlich; ferner erbaute er das Orangerieschloß in Fulda, »ein Prunkstück heiteren Barocks«. Auch an den ersten Plänen für Bruchsal, dem Schloß Damian Hugo von Schönborns, war er beteiligt, ebenso an dem (1794 zerstörten) bedeutenden Schönbornschen Palastbau in Worms. Sodann hat er mehreres für das Haus Nassau gearbeitet: den runden Mittelbau des Schlosses in Biebrich, Umbauten in Usingen und Idstein. Ein Werk seines Alters (1742) ist die Klosterkirche Amorbach im Odenwald, die, zwar ohne originelle Züge, doch zu den sehr gediegenen Kirchenbauten des Barock zu zählen ist (die vorzügliche Dekoration von Süddeutschen, J. M. Feichmayr, Gg. Uebelher und Math. Günther). — Man hat neuerdings das Haus des Hofrats Böttinger (später Prell) in Bamberg für Welsch in Anspruch genommen. Offenbar irrtümlich. Dieser ausgezeichnete Bau gehört in seinen Einzelheiten einer altertümlicheren Stilstufe an, die Welsch nie eingenommen hat, am wenigsten sieben Jahre n a c h der Mainzer Favorite. Vielleicht aber finden wir den unbekannten Meister in dem 1695 von Lothar Franz in Erfurt errichteten Amtshaus (heute Hauptsteueramt) wieder. — Alles in allem war Welsch wohl mehr ein vorzüglicher Baudirektor als ein in lebendiger Eigenart schaffender Künstler.

Wir wenden uns nun zu der dritten Generation der Schönborns. Vier Brüder, wie wir gesehen haben, geboten über sechs reiche Bistümer, alle vier mit bedeutenden Bauunternehmungen beschäftigt, immer vom Onkel in Mainz, der eine Art patria potestas über sie in Anspruch nahm und diese auch auf Geschmacksfragen ausdehnte, angespornt und zugleich überwacht, damit die Unerfahrenen keine Dummheiten machten. Wie hat sich doch seit den düsteren Tagen der Gegenreformation der Geist des Episkopats geändert! Die Schönborns dachten wie jener Mediceerpapst, welcher sagte: »Gott hat uns das Papsttum verliehen, lasset es uns genießen!«, aber sie dachten sich das Genießen maßvoller und edler *.

Das größte und vollkommenste Werk der jetzt beginnenden Ära

* Ein naives Zeugnis für die Gesinnung dieser merkwürdigen Familie gibt das Hochaltarbild der Pfarrkirche in Gaibach: Hauptgegenstand die Porträtgruppe von 11 Schönborns, am oberen Rande die hl. Dreieinigkeit.

ist die Residenz in Würzburg. Die durch ein reichliches Material von Briefen, Akten und Zeichnungen überlieferte, dennoch in einigen wichtigen Punkten ungeklärt bleibende Entstehungsgeschichte zeigt uns ein seltsames Schauspiel, ein Stimmengewirr streitender Ratgeber, fachmännischer und noch mehr dilettantischer, in dem der Bauherr und sein Meister anfänglich kaum zu Wort kommen können; am Ende aber triumphiert doch das Genie eines einzelnen und reißt den Kollektivismus monarchisch zusammen. Wir können hier die Baugeschichte nur durch ihre Hauptmomente verfolgen (vgl. Abb. 549—554). — Der Bauherr war der Fürstbischof Phil. Franz von Schönborn (1719—1724). Er ist vom »Bauwurm« ganz besessen; aber leider versteht der »Provinzbischof«, »unser Episcobone«, »unser guter Lips« — so wird er vom Onkel Kurfürst im Briefwechsel mit dem welterfahrenen Neffen in Wien betitelt — er versteht nach der Meinung der anderen von der Architektur nichts. Aber an hartnäckiger Verteidigung seiner eigenen Idee ließ er es nicht fehlen. Sein unbestreitbares Verdienst ist die Bereitstellung der Baukosten und die Sicherung gegen Einspruch des Domkapitels. Schon vier Wochen nach seiner Wahl teilt Philipp Franz dem Onkel seine Bauabsicht mit. Der Bruder in Wien meint, der Palast müsse »größer und magnifiquer« sein. Hildebrand in Wien, Welsch in Mainz werden zu Raterteilung veranlaßt, Prinz Eugen und der kaiserliche Bauintendant Graf Althan um ihre Meinung befragt. Dies alles geht vom Kurfürsten aus. Wie weit und ob überhaupt es den in Würzburg zustandegekommenen ersten Plan, in dem ein bis dahin Unbekannter, der Ingenieur-Leutnant Neumann, die Wünsche des Bauherrn in Form brachte *, beeinflußt hat, entzieht sich der Beurteilung. In diesem Plan ist noch vieles unreif, aber zweierlei drängt sich als wesentlich der Beachtung auf: erstens, es ist nichts Wienerisches an ihm; zweitens, seine Grundidee ist in allen späteren Transformationen festgehalten worden, ja sogar die Längenausmaße. Die Anlage gibt zwei quadratische Blöcke mit je einem Innenhof, verbunden durch einen an die rückseitige Flucht geschobenen Querbau, während vorn ein offener Ehrenhof sich bildet. Nach lebhaften Erörterungen zwischen Würzburg und Mainz — der Bauherr sitzt »Tag und Nacht« über den Abänderungsvorschlägen, der Onkel ergeht sich in Zornesausbrüchen (»dem Mann ist nicht zu raten«) — kam 1720 der endgültige, nur in der inneren Einteilung später noch modifizierte Grundplan zustande. Die wichtigste Veränderung gegenüber dem ersten Entwurf ist das Anwachsen der Tiefe; die seitlichen Blöcke werden auf zwei Höfe gebracht, der Ehrenhof erhält durch starke Risalite die Form eines griechischen Kreuzes. Selbstverständlich ist gleichzeitig die Proportio-

* Neben anderen Gründen für diese Annahme beachte man die Äußerung Boffrands, der 1724 persönlich in Würzburg war: Le projet général ... a été formé en premier lieu par S. A. Mgr. l'Evêque et par M. Neumann, habil Architecte.

nierung der Baumasse und die Herstellung der Fassaden erwogen worden. Hierüber erfahren wir wenig. Wenn ein erhalten gebliebener Aufriß des Eckrisalits der Nordfront auf 1721—22 richtig datiert wird, so wären schon damals die für alle später ausgeführten Teile maßgebend bleibenden Hauptlinien des Aufbaus festgelegt gewesen. Sedlmaier und Pfister schreiben den Entwurf Welsch zu, Eckart nimmt ihn für Neumann in Anspruch. Das ist natürlich eine Kardinalfrage. Aber da das Blatt nur eine Bureauzeichnung ist, ist eine zwingende Beweisführung schwer zu führen. Wir wollen nur sagen, daß die Zuteilung an Neumann für uns die größere Wahrscheinlichkeit hat. Das schön abgestimmte Verhältnis der Höhenproportion im ganzen und der Stockwerkteilung im einzelnen zu der horizontalen Entwicklung gehört zu den größten Vorzügen des Würzburger Schlosses. In den Schmuckformen fügte sich Neumann auf Verlangen seines Herrn vielfach fremden Erfindungen. Hervorzuheben und mit ein Verdienst der Oberleitung ist die sorgfältige Zeichnung der Details. Die Notwendigkeit, mit fremden Gedanken sich auseinanderzusetzen, dauerte nämlich fort. Bei der ersten Begegnung Neumanns mit dem Kurfürsten hatte dieser von ihm einen günstigen Eindruck gewonnen, nur fehle ihm noch eine Reise nach Italien und Paris. Die Reise nach Paris kam 1723 zustande. Er besprach sich dort auftragsgemäß mit den beiden berühmtesten Meistern seines Faches, Robert de Cotte, erstem Architekten des Königs, und Germain Boffrand, dem Führer der Klassizisten an der Akademie. De Cotte schob mit herrischer Handbewegung alles in Würzburg Geplante und zum Teil schon Ausgeführte beiseite, um einen ganz neuen Aufriß vorzulegen. Boffrand begnügte sich mit Teilkorrekturen und erschien 1724 in Person in Würzburg. Einiges, nicht aber vieles, wurde seinen Vorschlägen gemäß abgeändert. Gleich darauf starb der Fürstbischof. Das Domkapitel, das seiner Bauverschwendung mit wachsender Abneigung zugesehen hatte, wählte an seiner Stelle einen stillen Gelehrten, Christoph von Hutten, der den Residenzbau nur zögernd weiterführte. Man denkt sich leicht, welch ein Schlag das für den Mainzer Kurfürsten war. Betrachtete er doch den Bau der Würzburger Residenz ganz und gar als eine Angelegenheit seiner Familie. Er traf alle Vorbereitungen, um für die nächste Sedisvakanz seinen zweiten Neffen, den Reichsvizekanzler Friedrich Karl, nach Würzburg zu bringen. 1729 trat der Fall ein. Und so konnte wieder ein Schönborn der Vollender des Baues werden.

Zwei wichtige Teile des Planes lagen noch in der Schwebe: die Schloßkirche und das Treppenhaus. Heute gilt für ausgemacht, daß die erstere von Hildebrand entworfen sei. Die Beweise werden nachgeprüft werden müssen. Keinem Zweifel unterliegt es, daß die Bauform der Schloßkirche in dem bekannten Ideenkreise Hildebrands ein

Fremdling ist *; in die Dekoration wird er eingegriffen haben. Sodann ist dies augenscheinlich der Fall an der repräsentativen Mittelwand des Ehrenhofs mit dem sehr barock, aber nicht sehr monumental gedachten Giebel und dem entsprechenden Abschnitt der Gartenfront. Dabei bleibt auch das andere wahr: »daß die Hildebrandschen Formen in Wien ganz anders aussehen als in der Würzburger Residenz« (Eckert). Vielleicht ist hier der Bildhauer J. W. v. d. Auwera maßgebend. Wie dem auch sei, die temperamentvolle Schmuckfreudigkeit der in Rede stehenden Bauteile ist nicht Neumannisch, sondern geht auf Wien zurück. — Daß das Schloß zwei Treppenhäuser haben solle, stand seit dem ersten Entwurf fest. Erst spät, in den 30er Jahren, wurde das eine von ihnen gestrichen. Die schließliche Anordnung der Mittelpartie wurde diese: der unter dem flachen Balkon in drei schmucklosen Arkaden sich öffnende Eingang (das Fehlen prunkvoller Portale, wie sie in Wien ** beliebt waren, ist charakteristisch für den ganzen Bau) führt in ein weites, ungestütztes Vestibul; geradeaus die Sala terrena; über diesen der Speisesaal und der Festsaal; links vom Vestibül das Treppenhaus; das symmetrisch entsprechende der rechten Seite wurde aufgegeben (wir wissen nicht warum; es fehlt zuerst auf dem Grundriß der »Wiener Bausitzung« von 1730). Eine wunderbare perspektivische Raumfolge wurde damit unterdrückt. Die Ausführung der übrigbleibenden Hälfte verzögerte sich bis ins zehnte Jahr nach Neumanns Tod und nahm eine nicht unwesentlich andere Erscheinungsform an als die ursprünglich geplante: die durchbrochen gedachten Wände wurden in ruhige, man muß wohl auch sagen leblose Flächen verwandelt, das sprühende Rokoko der Dekoration (Zeichnungen erhalten) gegen kühle klassizistische Formen vertauscht; Neumann gehört also nur die gewaltige Raumschöpfung und die als Konstruktion bewunderte (von Hildebrand als unmöglich abgelehnte) Decke mit dem Fresko von Tiepolo. (Abb. 584, 585).

Wenn man Superlative nicht für unerlaubt hält, so ist das Würzburger Schloß der vollkommenste Profanbau des 18. Jh. Am 31. Dez. 1744, zwei Jahre vor dem Tode Friedrich Karls, wurde das Richtfest gefeiert. An der inneren Ausstattung hat Neumann keinen unmittelbaren Anteil. Ein großer und wahrscheinlich der beste Teil von ihr, die Wohnung Friedrich Karls im Südflügel, ist nicht mehr erhalten. Es geschah hier dasselbe wie in Ludwigsburg: die napoleonische Zeit (in Würzburg die Regierung des Großherzogs von Toskana) räumte rücksichtslos auf. Im Mittelpunkt der als Gastzimmer für fürstliche Besucher gedachten Zimmerflucht der Gartenseite liegt der »Kaisersaal«. 1737 forderte Friedrich Karl für ihn von Hildebrand »Gedanken und

* Zu vergleichen besonders die Kapelle in Prinz Eugens Schloß Hof bei Wien.
** Und bei Welsch.

Risse«. ... Die Gliederung der Wand und die merkwürdig tiefe Lage des Gesimses könnten auf Hildebrands Entwurf zurückgehen. Aber die Dekoration, die 1750, also lange nach dem Tode Friedrich Karls begann und 1753 zu Ende ging, hat mit Hildebrand und seinem Stil nichts mehr zu tun: sie ist Rokoko. Das Rocailleornament hält in Würzburg spät, erst um 1740 seinen Einzug. Die erste große Dekorationsleistung im Rocaille ist der vor dem Kaisersaal liegende Gardensaal (ursprünglich Sommerspeisesaal) 1744—45. Die spärlichen Architekturformen haben jeden Eigenwert verloren, das über sie wie über die Flächen hinsprühende Ornament ist absolutes Rocaille, mit einer minimalen Beimischung von Blätterranken und Putten, die großen Linien wild geschwungen, die innere Form sehr ins kleine gehend, spitz und stachlich, der Vortrag rein zeichnerisch-plastisch, weiß mit wenig blassem Gelb (Abb. 621). Sehen wir von den Einzelheiten der geistreich kapriziösen Ornamenterfindung ab, so ist der Gesamteindruck als kontrastierende Vorbereitung auf den Kaisersaal gedacht (Abb. 607). In diesem nämlich ist alles auf Farbe gestellt. In ihrem schimmernden Wellenschlag verschwimmen Architekturform und plastisches Detail. Wenn die Wandarchitektur aus Stuckmarmor, nicht aus natürlichem (wie in Pommersfelden) gebildet ist, so spricht daraus nicht Sparsamkeit, sondern der Wille, ihre farbige Erscheinung der Harmonie des Ganzen restlos gefügig zu machen. Gardesaal und Kaisersaal zeigen das Prinzip des Rokoko, d. i. Unterwerfung der Architektur unter die Dekoration, auf einem Höhepunkt. Unter den hier tätigen Künstlern waren die beiden hervorragendsten der Stukkator Antonio Bossi und der größte Freskomaler der Zeit, Giovanni Battista Tiepolo; damit ist aber noch nicht gesagt, wer die Idee des Ganzen erfunden hat. — An den nördlich anschließenden Paradezimmern wurde mit Rücksicht auf die zur Frankfurter Kaiserwahl des Jahres 1745 erwarteten hohen Gäste mit Beschleunigung gearbeitet, ohne sie zum Abschluß bringen zu können. Die Regierung A. F. v. Ingelheims (1746—49) brachte eine Unterbrechung. Beim Tode C. Ph. v. Greiffenklaus (1754) war die innere Ausstattung des Riesenbaus nahezu vollendet.

Als Schöpfer des Würzburger Schloßbaus hat immer Balthasar Neumann gegolten, bis ihm jüngst (in der großen Monographie von Sedlmaier und Pfister) dieser Ruhm abgesprochen worden ist: er sei überhaupt kein künstlerisch-schöpferisches Genie der Baukunst, sondern nur der ausführende Konstrukteur und Techniker und allerdings glänzende Organisator gewesen. Diese Behauptung beruht auf einer falschen Deutung des »Kollektivismus«. Die in großer Fülle beigebrachten Briefe und Akten enthalten nicht die ganze Wahrheit. In der Natur dieser Quellen liegt es, daß der ortsanwesende, mit den Bauherren täglich verkehrende Oberleiter des Baus nicht zum Worte kommt. Wäre

der Bau so entstanden wie die genannten Urkundenforscher es darstellen, so wäre er eine Mosaikarbeit, ein Pandämonium der verschiedenartigsten Geister. Kann man das glauben? Erkennt man nicht, daß über dem Ganzen eine beherrschende Persönlichkeit gewaltet hat, die sich zwar der Aufnahme fremder Gedanken nicht weigerte — es auch gar nicht konnte —, doch immer es verstand, sie so zu schmeidigen und zu biegen, daß das Gesetz des Ganzen ungebrochen blieb? Wer das konnte, war mehr als ein künstlerisch indifferenter »Organisator«. Und genügt das Würzburger Schloß, um über Neumanns Begabung abzuurteilen? Er hat doch noch anderes gebaut! Das wollen wir jetzt betrachten.

Die Schwierigkeit für die Kritik liegt hier umgekehrt wie im Fall Würzburg: sein Konto wird überlastet. Die ganz außerordentliche und einzigartige Autorität in künstlerischen Dingen, die ihm allmählich zufiel, bewirkte, daß er von unendlich vielen Seiten, nicht nur in den Schönbornschen Landen, um Hilfeleistung angegangen wurde. Er sollte nicht nur eigene Entwürfe liefern, sondern auch diejenigen anderer prüfen, verbessern, während der Ausführung entstandene Schwierigkeiten mit seinem gelenkigen und scharfsinnigen Geist überwinden helfen: von Stuttgart und Konstanz bis Trier und Köln wurde er in Anspruch genommen. Es ist zweifellos noch häufiger geschehen, als die Akten erkennen lassen; in vielen Fällen ist gewiß, daß seinem Rat praktisch keine Folge gegeben wurde; in anderen, in denen sein Eingreifen außer Zweifel steht, ist es doch nicht möglich, es genau zu umgrenzen. So gibt es außer den ganz neumannschen halb- und viertelneumannsche Werke und viele ganz ungewisse. Sie vollständig zusammenzubringen, besteht hier für uns kein Interesse. Wir geben nur das zur Erkenntnis seines Charakters Wichtige.

Joh. Balthasar Neumann wurde 1687 in Eger geboren und starb im 66. Lebensjahr. Er stammte nicht wie fast alle an uns vorübergegangenen Süddeutschen aus einer Baumeisterfamilie, zur Kunst hat ihn nur sein Talent hingezogen. Und auch nicht gleich zu Anfang. Er erlernte das Geschützgießer-, Büchsenmacher- und Feuerwerkerhandwerk, wurde Soldat, machte einen Feldzug gegen die Türken mit und beschloß seine militärische Laufbahn als Würzburgischer Oberingenieur und Oberst der fränkischen Kreisartillerie. In Würzburg erscheint er zuerst 1719 beim Ausbau der Feste Marienberg. Technische Aufgaben aller Art haben ihn amtlich zeitlebens beschäftigt: Straßen- und Brückenbau, Konstruktion von Maschinen, Pumpwerken, Wasserleitungen, Einrichtung einer Glasfabrik. An seinen Kunstbauten haben ihn konstruktive Probleme besonders interessiert. An der Würzburger Universität wurde für ihn ein Lehrstuhl der Zivil- und Kriegsbaukunst geschaffen.

Im Kunstbau lernen wir ihn zuerst 1716 im Kloster Ebrach kennen, wo er das Treppenhaus schuf (Abb. 580). Das Vorbild der ein Jahr vorher fertig gewordenen Treppe in Pommersfelden ist unverkennbar, doch nur ein selbständig denkender Künstler konnte es so vortrefflich dem ganz anders gestalteten Grundriß anpassen. 1717 wurde er ins Kloster Schöntal gerufen. Man sollte also nicht sagen, daß er ohne Erfahrung im Zivilbau gewesen sei, als ihm das Würzburger Schloß übergeben wurde. Die Erfahrungen, die er während der 25 Jahre dauernden Bauführung sammelte, und der Verkehr mit Wien und Paris waren seine große Schule. — Sein nächster großer Schloßbau (nur in kleinen Einzelheiten mit Korrekturen von Hildebrand) ist Werneck (1733—37). Den Fürstbischöfen fehlte noch ein den rasch wachsenden Ansprüchen genügendes Sommerschloß. Das kleine und bescheidene in Veitshöchheim kam nicht mehr in Betracht. In Werneck wollte Friedrich Karl eine fürstliche *maison de plaisance* mit den Baulichkeiten eines Hofguts zu einer großzügigen Komposition verbunden sehen. Das Programm seines Oheims in Pommersfelden erweitert sich ins Großartige. Man kann auch an die mittelalterliche Gliederung in Hauptburg und Vorburg sich erinnert fühlen. Der Wohnbau bildet ein Viereck mit weit vorspringenden Eckpavillons, nur ist der vierte Flügel weggeräumt, um den »Innenhof« in den »Vorhof« (die Benennungen sind Neumanns Grundrißzeichnung entlehnt) übergehen zu lassen. Der Vorhof schließt mit einem Halbkreis, von dessen Scheitel eine schmale Gasse auf den Haupteingang und die Brücke über den kanalisierten Wernfluß hinführt; zu seinen beiden Seiten die Nebenhöfe mit den Ökonomiegebäuden. Es stehen sich also eine breitgelagerte, niedrige und eine enger zusammengefaßte, höher geführte Baugruppe gegenüber. Der perspektivische Eindruck auf den Ankommenden muß sehr bedeutend gewesen sein. Heute, da das Schloß Irrenanstalt geworden ist, wird er durch einen Querbau gestört; unverfälscht wirkt nur noch die Gartenfassade (Abb. 555). Sie wiederholt den entsprechenden Bauteil in Würzburg in einfacheren Formen, herrlich im Rhythmus der Massen. Von 1738 ab hat der Fürst in jedem Sommer einige Wochen hier gewohnt. Die innere Einrichtung ist wieder einmal dem Napoleonskultus zum Opfer gefallen.

Der dritte der Schönbornschen Brüder, Damian Hugo von Speier (1719—43) verlegte seinen Wohnsitz auf das rechte Rheinufer nach Bruchsal. Was hier angelegt wurde, war eine Residenz mit allen ihr zukommenden Attributen: Palast, Kirche, Verwaltungsgebäude, Kaserne, Stallungen, Reitbahn usw. Die locker geordnete Gruppe wird, wie in Pommersfelden, in ihrer Hauptachse von der Anfahrtsstraße durchschnitten. Die drei größten Gebäude, Corps de Logis, Kirchenflügel, Kammerflügel, stehen zueinander hufeisenförmig, jedoch unverbunden, nach dem Vorbild der Mainzer Favorite (erst später wurde die Lücke durch Zwischenbauten ausge-

füllt). Hinter dem Corps de Logis liegen die Kavalierhäuser und der Garten, hinter den Flügeln die Nutzbauten, vorn an der Straße der Torbau mit der Schloßwache, jenseits der Straße auf ansteigendem Gelände, immer durch die Hauptachse bestimmt, die Kanzlei und andere Verwaltungsbauten. In dieser Gruppenkomposition ist eine dem 18. Jh. am Herzen liegende Aufgabe einmal vollständig und einheitlich zur Durchführung gelangt: nicht eben groß im Maßstabe, aber klar, behaglich, sachgemäß. Der Verfasser des Planes war Maximilian Welsch, die Ausführung leitete von Mainz aus der Freiherr v. Ritter, mehr und mehr aber griff der Bauherr selbst ein. Ihn charakterisiert das Wort: »Ich will Herr bleiben oder ein kalter Kadaver sein, ehenter ich aufhöre der Herr zu sein«. Im zwölften Jahre, 1731, war der Rohbau vollendet, das Treppenhaus fehlte; und hier nun entdeckte der Bauherr, daß wegen willkürlich veränderter Stockwerkhöhen Ritters Plan nicht mehr durchzuführen war. In seiner Not wandte er sich an Neumann. Die Lösung, die dessen erfindungsreicher Geist fand, haben wir an anderer Stelle (S. 310) beschrieben. Hier sei noch einmal gesagt: das Bruchsaler Treppenhaus wird von anderen Schöpfungen Neumanns an Größe und Pracht übertroffen, aber in der geistreichen Sonderbarkeit seiner Anlage und der daraus quellenden Raumpoesie ist es unerreicht. Die innere Ausstattung ist 20 Jahre jünger, reiner Rokoko, und gehört zum Feinsten, was Deutschland in diesem Stil besitzt; ausgeführt ist sie zum Teil von Künstlern aus München* (Abb. 538—40).

Der vierte Schönborn, für den Neumann gebaut hat, war Franz Georg, 1729—56 Erzbischof von Trier. Sein gepriesener Sommersitz »Schönbornslust« bei Koblenz — wahrlich ein vielsagender Name für das Haus eines Kirchenfürsten — wurde 1793 von den Franzosen völlig zerstört, nur ein Planbruchstück des Mittelbaus hat sich erhalten; hier ist Neumann zu der in Würzburg ihm versagt gebliebenen Doppeltreppe zurückgekehrt; vielleicht war es die Höchstleistung seiner Treppenbaukunst. Von den Bauten in Ehrenbreitstein hat sich das prachtvolle Dikasterialgebäude erhalten. Für Trier entwarf er die Kirche St. Paulin. Ebenso für den von Franz Georg, der zugleich Bischof von Worms war, dort errichteten, 1794 von den Sanskulotten zerstörten Bischofshof**. — Die von Neumann für den Trierer Schönborn gelieferten Entwürfe sind meistens von seinem Schüler J. H. Seitz ausgeführt und deshalb in ihrer Formenbehandlung nicht ohne weiteres Zeugnisse für den Meister.

* Auf Damian Hugos kleinere Schloßbauten, sämtlich am rechten Rheinufer, können wir nicht näher eingehen. Sehr originell ist das Schlößchen Waghäusel. Am bischöflichen Schloß Meersburg am Bodensee soll Neumann mitgewirkt haben. Damian Hugo war nämlich auch Bischof von Konstanz.

** Es wird sich um eine Vergrößerung gehandelt haben. Der erste Bau war von Welsch und Ritter.

Hiermit ist Neumanns Leistung für das Rheinland noch nicht erschöpft. 1740 zog ihn der Kurfürst von Köln zur Vollendung seines Schlosses in Brühl zu Rate. Das Hauptstück ist das großartige Treppenhaus (Abb. 587). Gegen Neumanns sonstige Art ist der Nachdruck auf die blendend prächtige Dekoration gelegt. Die Treppe beginnt einarmig, um sich auf dem ersten Absatz in zwei rückläufige Arme zu spalten. Die tragenden Bogen werden von kolossalen Statuengruppen gestützt. Über dem Podest erhebt sich zwischen gekuppelten Säulen eine Trophäe. Eine ovale Flachkuppel bildet den Abschluß. Der Rokokoflächenschmuck ist nachneumannisch.

Von Neumanns Bauten für die fränkischen Klöster ist mehreres Wichtige (Münsterschwarzach, Langheim) im 19. Jh. abgebrochen worden. Das in seiner Intention alle süddeutschen Anlagen überragende Projekt für Oberzell bei Würzburg kam erst nach seinem Tode und nur zur Hälfte zur Ausführung. — —

Eine zweite Reihe bilden die Kirchenbauten, und betrachtet man ihre großartige Klimax bis zum Schlußpunkt in Vierzehnheiligen und Neresheim, so wird es Gewißheit, daß erst in ihnen Neumanns architektonisches Wollen zu seinem gemäßesten Ausdruck sich entfaltet hat. Alle Gattungen sind in dieser Reihe enthalten: Klosterkirchen, Wallfahrtskirchen, Hofkirchen, Grabkirchen, Dorfkirchen. Er soll über 70 Kirchen gebaut haben, was bei seiner Stellung als würzburgisch-bambergischer Oberbaudirektor nicht unglaublich ist, wofern man einbegreift, was von andern entworfen, von ihm begutachtet und vielleicht korrigiert ist. — Wir kennen den Zentralbau, sei es den reinen, sei es, noch häufiger, den mit dem Langbau vermischten, als ein Lieblingsproblem des Spätbarock. Auch Neumann hat damit begonnen und geendet, wiewohl ihm auch andere Raumarten nicht fremd waren. Die Schönbornsche Grabkapelle am Würzburger Dom, geplant 1721, vollendet erst 1736, geht von einer Zeichnung Welschs aus. Die Ausarbeitung des Außenbaus fällt in die Zeit, in der Neumann französische Eindrücke aufnahm. Dasselbe gilt von der kleinen Benediktinerkirche Holzhausen, die im Inneren eine Rotunde, im Äußeren ein Quadrat mit stark abgeschrägten Ecken ist *. Die Peterskirche in Bruchsal, als Mausoleum für die Speierer Bischöfe gedacht, ist ein griechisches Kreuz, die Kreuzbergkapelle bei Schöntal ein Oktogon. Die Schloßkirche in Werneck ist ein in ein Rechteck eingeschriebenes Oval, durch tiefe Wandpfeiler mit der Umfassungsmauer verbunden, also eine Vorstufe zu den Kirchen Zimmermanns. Aus solchen Studien ging die Kirche in Etwashausen (Plan 1733) hervor, die erste ganz persönliche Lösung. Das Thema ist die Raumverschmelzung (Abb. 493). Der Hauptraum schwankt im Grundriß zwischen Quadrat mit abgeschrägten Ecken und Kreis, die Kuppel (mit unbestimm-

* Die Proportionen nach einem genau durchgeführten Triangulationssystem.

terem Querschnitt) wird von 4 Paaren gekuppelter Freisäulen getragen; 4 Kreuzarme strahlen aus, am westlichen und östlichen sind die Ecken abgerundet. Der undekoriert gelassene Raum ist voll perspektivischen Reizes. Eine zweite Lösung für das Problem der Raumverschmelzung gibt die Pfarrkirche in Gaibach; an die querovale Vierung legen sich als Chor und Kreuzarme halbelliptische Räume, in welche an der Decke die Gurten des Vierungsgewölbes übergreifen. Endlich gehört in diese Gruppe die Wallfahrtskirche Käppele über Würzburg. Der Vergleich mit den auf der gleichen Problemlinie liegenden Bauten Jos. Michael Fischers, so lehrreich er wäre, kann hier nicht durchgeführt werden. Ebenso übergehen wir Neumanns Dorfkirchen, von denen die ansehnlichsten auf Schönbornschen Gütern liegen. Desgleichen die einzige räumlich große Kirche seiner jüngeren Jahre, die 1820 abgebrochene Benediktinerkirche Münsterschwarzach, eine kreuzförmige Basilika mit hoher Vierungskuppel. Neumann hat sich nach großen Aufgaben gesehnt, aber bei der Bewerbung um Amorbach wurde er von Welsch geschlagen und von seinen Entwürfen für den Wiederaufbau des von den Franzosen zerstörten Langhauses am Speierer Dom hat sich nichts erhalten. Erst nach Beendigung des Würzburger Schloßbaues und dem Tode seiner Schönbornschen Herren bot sich ihm die Gelegenheit, seine Ideen mit einem »musterhaften Werk«, wie er selbst es nennt, abzuschließen. Den Plan für die große Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen hat er viermal abgeändert. Die ersten Fassungen knüpfen an Etwashausen und Gaibach an, die der Ausführung zugrunde gelegte letzte schließt in einen geradwandigen Außenbau eine Folge größerer und kleinerer Ovalräume ein. Der Schwerpunkt rückt aus der Vierung auf die Mitte der Längsachse, wo der Gnadenaltar aufgestellt ist (Abb. 495—97). Dadurch greift das Mitteloval in das Querschiff über, wo es sich mit dem Choroval und den kreisrunden Kreuzarmen tangiert. Entgegengesetzt allen gewohnten Anschauungen tritt an dieser Stelle in den Gewölben eine Senkung ein. Ebenfalls greift das Eingangsoval über die westliche Frontlinie hinaus und zwischen ihm und dem Mitteloval wird ein zweites, kleineres Querschiff angeordnet. Also eine Komposition mit Ausschluß jeder geraden Linie allein aus Kurven, und zwar aus Kurven, deren geometrische Grundform erst an den Gewölben sichtbar wird, wodurch die Stellung der Stützen den Anschein des Willkürlichen gewinnt. Es ist ein vollständiges Ineinanderfließen der Einzelräume eingetreten. Das Wort »malerisch« bezeichnet nur unvollkommen das hier durchgeführte Prinzip; dasselbe liegt vielmehr in einer ganz neuen Raumanschauung. Der Meister hat ihm rücksichtslose Opfer gebracht. Die Resträume zwischen den Ovalen und den geradlinigen Umfassungsmauern kann man nur abscheulich nennen, ebenso die formlosen Fenstereinschnitte; der Beschauer darf sich aus den Mittelräumen nicht entfernen. — Diese Schwächen sind in Neres-

heim (geplant 1745) überwunden (Abb. 498—500). Hier sehen wir einen ausgesprochenen Langbau, in der Mitte ausweichend in einen zentralen Raum, dessen Stützen, wie in Etwashausen, aus vier Säulenpaaren bestehen, um die sich ein schmaler Umgang hinzieht. Das ganz Eigentümliche liegt in der Wandarchitektur, einem Mittelding von Freipfeilern und Wandpfeilern. Die Decke besteht aus einer Folge ovaler Flachkuppeln, die sich aber nicht überschneiden, sondern tangieren. Das Hauptgesimse ist nicht zerrissen, sondern läuft durch, die Kurven des Grundrisses klar widerspiegelnd. Die Gewölbegurten beschreiben abwechselnd Korbbögen, Halbkreisbögen, Spitzbögen, ein wunderbar schwebender, schwingender Reigentanz der Linien. Daß der erst längere Zeit nach Neumanns Tod vollendete Bau dekorationslos geblieben ist *, läßt uns würdigen, was er mit rein architektonischen Mitteln erreicht hat. »So ist Neumanns Gedanke — ich darf wiederholen, was ich bei meinem ersten Besuch niederschrieb — gleichsam in Knechtsgestalt in die Wirklichkeit getreten; und doch wirkt der Bau noch immer erschütternd großartig.« Er ist der letzte Höhepunkt nicht nur Neumanns, sondern der Barockarchitektur überhaupt. — —

Man beachte: bei Neumanns Kirchenbauten ist von kollektivistischer Planlegung nirgends die Rede. Sie war eine Liebhaberei der Schönborns. Neumanns Kunst hatte ihren Schwerpunkt nicht wie die Hildebrands in der Behandlung der Oberfläche, sondern in der Raumgestaltung und der Konstruktion. Er war (nach dem treffenden Ausdruck Eckerts) eine reine Architektennatur. Er wird keineswegs darauf verzichtet haben, seine dekorativen Gehülfen zu lenken, aber schöpferischen Anteil an ihrem Werk hat er schwerlich genommen. In richtiger Erkenntnis der Grenzen seines Talents wiesen ihn seine Bauherren auf Wien und Paris, und er hat hier bereitwillig gelernt. Die Wiener Art entsprach dem Geschmack Friedrich Karls, der in ihr aufgewachsen war, die verstandesklare Pariser mehr seinem eigenen. Wie er sich zum Rokoko stellte, das er erst nach seinem 50. Lebensjahr kennenlernte, ist schwer zu sagen. Die Rokokodekorationen im Würzburger und Bruchsaler Schloß sind ohne sein Zutun geschaffen worden. Seine kühnen Konstruktionen und phantasievollen Raumbilder in Vierzehnheiligen und Neresheim hat in seinem Jahrhundert niemand erreicht.

Neumanns talentvollster Schüler war Johann Seitz. Während in Würzburg schon die 1765 begonnene Jesuitenkirche St. Michael die Anschauungen des Barock im Wanken zeigt und auch Neumanns Sohn Franz Ignaz andere Wege einschlug, hält am Rhein und an der Mosel

* Auch in Vierzehnheiligen wurde die Dekoration nach seinem Tode geschaffen und verdient nicht viel Lob.

Seitz das Banner des Barock aufrecht. Er war geboren als eines Schönbornschen Werkmeisters Sohn in Wiesentheid (1717). Neumann benutzte ihn als geschickten Zeichner, später als Leiter seiner Bauten in Ehrenbreitenstein und Koblenz. Nach Neumanns Tod rückte Seitz in die erste Stelle und bald darauf starb auch Schönborn. Der Neuerwählte, Graf Walderdorf, war unter den jovialen Kirchenfürsten der Zeit einer der heitersten und lebenslustigsten, bei seinen Untertanen höchlich beliebt. »Niemals während des ganzen Jahrhunderts sind im Trierischen so viele Kirchen neu gebaut, hergerichtet oder ausgestattet worden, wie unter seiner 12jährigen Regierung (1756—1768), niemals entstanden schnell hintereinander so viele herrschaftliche Landsitze und Bürgerhäuser in Kurtrier, wie unter der Baudirektion des neuen Hofarchitekten Johannes Seitz.« Bereits 1756 wurde das neue erzbischöfliche Palais in Trier begonnen. Leider hat sich Seitz' Plan Veränderungen gefallen lassen müssen. Am besten erkennt man seine Art aus dem Mittelbau. Er wendet Neumanns Stil nach dem Zierlichen und Reichen. Das Treppenhaus sprudelt von süddeutscher Formenlust, zumal die Wangen und Brüstungen sind in der heiteren Wildheit ihrer Verschlingungen von Band- und Rankenwerk das Äußerste, was das Rokoko gewagt hat; am Anfang der Reihe stand Hildebrand im Schloß Mirabell und dem Palais Kinsky; doch auch Spätgotisches fließt ein. Von der Ausstattung der Prunkgemächer durch den Bildhauer Eytel und den Maler Januarius Zick, die zu den Besten ihrer Zeit gehörten, ist nichts auf uns gekommen. Bei den übrigen Bauten Seitz' und seiner Schüler in Trier dürfen wir uns nicht aufhalten. Auch nicht bei seinen Bauten in Koblenz. Bei dem vielgepriesenen, in der Revolutionszeit zerstörten Lustschloß Schönbornslust war er nur der Ausführer Neumannscher Pläne. Das von 1758 ab für Walderdorf erbaute Schloß Engers am Rhein, ein Muster des Behagens und frohsinnigen Schmuckes, ist noch vorhanden, doch verwahrlost. Beim Bau des Schlosses Wittlich mußte er einem Franzosen weichen. — Die altberühmte Abtei Prüm, in den Kriegen des 17. Jh. erbärmlich verwüstet, entschloß sich 1721 zu einem Neubau zunächst der Kirche, ein ansehnlicher, noch beinahe gotischer Bau, dessen Urheber der Trierer J. G. Judas war; für die Klosterbauten lieferte Neumann Pläne; bei der Ausführung ging Seitz sehr selbständig vor. Vieles Kleinere übergehend, brauchen wir nur noch die großartigen Abteigebäude in Mettlach a. d. Saar (von 1728 ab) zu nennen, die merkwürdigerweise von einem Sachsen namens Kretschmar erbaut sind; der sonst nicht bekannte Meister ist zu den sehr guten seiner Zeit zu rechnen; seine Formen sind südostdeutsch.

Eine glänzende Stadt war im 18. Jh. Mainz. Die Belagerung von 1793 hat viel zerstört. Die berühmte Favorite Lothars von Schönborn ist ohne Spur verschwunden. Schönborns Nachfolger im Kurfürsten-

tum haben nicht mehr viel getan, aber einzigartig ist die Fülle und der Glanz der Familienhäuser des Stiftsadels, der Dalberg, Wambolt, Stadion, Ertal, Elz, Ostein, Walderdorf, Bassenheim. Die Architekten sind noch nicht genügend bekannt. Auf der Linie des deutschen Spätbarock standen Herwarthel, von dem der Dalberger und Thomann, von dem der Osteiner Hof und die anmutige Peterskirche herrührt. Frühe Hinneigung zur Pariser Akademie zeigt Ritter von Grünstein, dem die feine vornehme Deutsch-Ordens-Kommende (später großherzogliches Schloß) angehört. Die Wendung zum Klassizismus beginnt 1763 mit der Ignazkirche von J. P. Jäger. Der letzte Bau des Mainzer Barock ist der Palast des Bankiers Bolongaro in Höchst 1772, erbaut für die vom Kurfürsten Emmerich geplante Neustadt.

Zur Vervollständigung des Bildes von West-Mitteldeutschland nennen wir noch die anmutigen Residenzstädte Zweibrücken und Saarbrücken. In Zweibrücken wurden das große herzogliche Residenzschloß und die Lustschlösser der Umgegend 1793 von den Franzosen zerstört; erhalten haben sich die Karlskirche und das Kleine Schloß mit den Häusergruppen am Schloßplatz, beides vom Schweden Sundahl (war ja doch Zweibrücken zeitweilig mit der Krone Schweden verbunden). Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken teilte mit andern Fürsten seiner Zeit den Ehrgeiz, nicht nur ein neues Schloß, sondern auch Plätze und Straßen, womöglich die ganze Stadt neu aufzubauen. Der Glückliche, der die Pläne auszuführen hatte, war F. J. Stengel (geboren 1694 in Anhalt, vorher tätig in Gotha, Fulda, Biberich). Das Schloß ist von den Franzosen zerstört, — der vielgereiste Frh. v. Knigge nannte es eine der schönsten Fürstenwohnungen der Zeit — auch sonst hat sich in der Stadt vieles verändert, doch sind der Ludwigsplatz und seine Nachbarstraßen noch immer anschauliche Beispiele von der heiteren und vornehmen Art, in der im 18. Jh. die neuen Quartiere angelegt wurden. Stengels Ludwigskirche ist unter den protestantischen Kirchen des 18. Jh. eine der besten.

Der Niederrhein, Westfalen und Niedersachsen.

Durch die spanisch-habsburgische Politik war der natürliche Zusammenhang zwischen dem Niederrhein und dem ihm vorgelagerten Küstenlande auseinandergerissen. Was er im Zeitalter des aufsteigenden maritimen Weltverkehrs für Deutschland bedeutet hätte, ist hier nicht weiter zu erörtern. Ins Auge fassen müssen wir aber die ungeheure Verschiedenheit in der inneren Entwicklung der getrennten Teile: auf der Seeseite höchste Anspannung der geistigen Energien in Wissenschaft und Kunst, im abgesperrten Binnenlande träge Rückständigkeit und Ruheseligkeit. In den künstlerischen Dingen wäre der Niederrhein wahrschein-

lich in völlige und einseitige Abhängigkeit von den Niederlanden geraten, in den katholischen Landesteilen vom belgischen Barock, in den evangelischen vom holländischen, hätten sich damit nicht die süddeutschen und italienischen Beziehungen der Fürstenhöfe durchkreuzt.

Die Herzogtümer Jülich und Berg waren durch Erbschaft an Pfalz-Neuburg gefallen. Am meisten von sich reden machte in diesem Hause Kurfürst Johann Wilhelm (1690—1716) — »Jan Wellem«, wie ihn seine Landeskinder nannten. Von der ins Phantastische verzerrten Genialität dieses Mannes ein verständliches Bild zu gewinnen, ist schwer. Wäre ihm Raum zu politischem Handeln gegeben, so wäre er möglicherweise etwas Ähnliches geworden, wie sein Blutsvetter Karl XII. von Schweden. Einmal dachte er ernstlich daran, sich zum Kaiser von Armenien machen zu lassen. Die Geschichte kennt ihn nur als Kunstfreund von uferloser Unternehmungslust. Von den Sammlungen, mit denen er sein Schloß in Düsseldorf anfüllte, hat sich nur der wertvollste Kern erhalten, die Gemäldesammlung, die wir heute in der Alten Pinakothek in München wiederfinden. Für seine Bauprojekte fand er einen kongenialen Gehilfen in einem Kavalier seiner italienischen Gemahlin, dem mit einem mehr als zweifelhaften Grafentitel geschmückten Venezianer Matteo de Alberti, vom Kurfürsten zum Generalwachtmeister und Superintendanten der kurfürstlichen Bauten ernannt. In seiner Jugend hatte Johann Wilhelm die Höfe von Wien, Florenz, Brüssel, London und Paris besucht; er kehrte heim mit der festen Absicht, mit Ludwig XIV. in Wetteifer zu treten. Durch Alberti ließ er sich den (noch erhaltenen) Plan zu einem Schloß am Rheinufer entwerfen, das, wenn ausgeführt, mehr als viermal so groß wie das Berliner Schloß geworden wäre. Zur Ausführung kam jedoch das landeinwärts auf einer waldigen Anhöhe gelegene Schloß Bensberg (vollendet 1710). Bestimmungsgemäß nur ein Jagdschloß, aber doch im Grundriß (Abb. 520) völlig ein kleines Versailles; im Aufbau eine Komplikation italienischer mit holländischen Formen; also gerade so gemischt, wie der Künstlerkreis, den Johann Wilhelm in Düsseldorf um sich sammelte.

In Kurköln regierten von 1688 bis 1761 ebenfalls wittelsbachische Fürsten, Joseph Clemens und Clemens August, der erste ein Bruder, der zweite ein Sohn Max Emanuels von Baiern. Joseph Clemens richtete sich in der Baukunst wie in der Politik nach dem Münchener Hof, machte also mit diesem die Schwenkung vom italienischen zum französischen Stil mit. Das Residenzschloß in Bonn ist in seinem älteren Teil (1647) von Enrico Zucalli, in seinem jüngeren (seit 1715) von Robert de Cotte. Auf einen Entwurf des letzteren geht auch das Gartenschloß in Poppelsdorf zurück. Clemens Augusts Hauptbau ist das Schloß in Brühl (seit 1725). Es ist beinahe ein Zufall zu nennen, daß hier ein deutscher Meister, Konrad Schlaun aus Münster, die Leitung erhielt.

Für die innere Einrichtung, die in Brühl der wertvollste Teil der Leistung ist, wurden süddeutsche Entwürfe, von Cuvilliés und Neumann, herangezogen, und die prachtvollen Stukkaturen führten italienische Wanderkünstler aus.

Unberührt von den fürstlichen Bauten, die durchaus Fremdlinge waren, gab es eine bodenständige niederrheinische Baukunst, mit niederländischem Einschlag zwar, aber doch nicht ohne eigenen, schlicht charaktervollen Grundzug. Sie ist in den ländlichen Edelsitzen und in den Bürgerhäusern aufzusuchen. Auf ihre Schilderung, da sie zu sehr ins Kleine gehen würde, werden wir füglich verzichten müssen. Am wenigsten von ihr ist in Köln zu finden, mehr in Aachen und Düsseldorf und den kleineren Städten. In Aachen gewann Joh. Joseph Couven (1701—1763) durch einen verheerenden Stadtbrand Gelegenheit zu umfangreicher Tätigkeit. Wir nennen nur das Haus des Bürgermeisters Wespien, das in seinem gediegenen und behaglichen Reichtum das Kleinod des Niederrheins war. (Der wohlerhaltene Inhalt wurde 1901 erbteilungshalber versteigert.) Das blühende Badeleben Aachens veranschaulicht das Kurhaus des jüngeren Couven. Liebhaber der Heimatkunst werden vor allem in den kleineren Städten ihre Freude finden. Ein Muster schlichter Feinheit ist z. B. das geschieferte bergische Haus, von dem sich in Barmen und Elberfeld Proben erhalten haben. Wir dürfen aber diesen kurzen Abschnitt nicht schließen, ohne einen Blick auf das für den Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz erbaute Schlößchen Benrath bei Düsseldorf geworfen zu haben. Der Baumeister (seit 1755) war der aus dem Künstlerkreise von Nancy hervorgegangene, hauptsächlich in Mannheim und Heidelberg tätige Nicolas de Pigage; also noch einmal Befruchtung des Niederrheins durch Süddeutschland. Der Stil steht auf der Grenze von Rokoko und Klassizismus. Und der einstöckige Aufbau (wie in Sanssouci), das in einer Kurve geführte Dach, die raffinierte innere Einteilung, der kleine Maßstab und die weiche Wohligkeit der ganzen Erscheinung, sie zeigen, wie weit unter dem Einfluß Frankreichs die Kultur der vornehmen Gesellschaft vom alten heroischen Ideal des Barock sich schon abgewendet hatte.

Erwähnen wir endlich noch kurz als charakteristisch für den Niederrhein die Spärlichkeit und Belanglosigkeit der kirchlichen Bautätigkeit. Sie zu erklären muß der Provinzialgeschichte überlassen werden.

In Westfalen waren die einzigen größeren Territorien die Bistümer Münster und Paderborn. Im Unterschied zu Kurköln waren sie mit Söhnen des Landes besetzt, wodurch die fürstlichen Bauten mit der heimischen Tradition in festem Zusammenhang blieben. Auch als der

Wittelsbacher Clemens August die westfälischen Bistümer mit Kurköln in Personalunion vereinigte, trat darin keine Änderung ein.

Die Paderborner Fürstbischöfe Dietrich und Ferdinand von Fürstenberg und ihre Brüder hat man die westfälischen Schönborns genannt. Das letzte Drittel des 17. Jh. sah die Schlösser Adolfsburg, Schnellenberg, Eringerfeld, Herdringen, Laer u. a. m. entstehen, deren kraftvoller Frühbarock von echt westfälischem Wuchs ist. Die Jesuitenkirche in Paderborn ist noch halb gotisch. Die üppig schwere Dekoration der Seitenkapellen im Dom von Paderborn weist auf Zusammenhang mit Belgien. — In Münster regierte Fürstbischof Bernhard von Galen († 1678) so wie er auf seinem mit Fahnen und Waffen geschmückten Grabmal aussieht: wie ein Reitergeneral. In seiner Leichenpredigt wird ihm die Erbauung von 30 Kirchen zugeschrieben; etwas Nennenswertes befindet sich darunter nicht. Sein Hauptinteresse waren seine Kriegsbauten. Mitten in die Zitadelle von Coesfeld stellte er sein Residenzschloß, das sehr bald auf Verlangen Ludwigs XIV. wieder geschleift wurde; auf den Abbildungen zeigen die Bauformen Verwandtschaft mit dem Rathaus in Amsterdam. Sein Nachfolger Plettenberg ließ durch Johannes Quinke 1690—93 das Schloß in Ahaus errichten; die Anlehnung an Holland beschränkt sich auf einige dekorative Motive und die im Münsterlande längst eingebürgerte Verbindung von Backsteinmauern mit Hausteingliedern (Abb. 533 b). Ein zweiter Schloßbau war Sassenberg, ein dritter, der großartigste, Nordkirchen, 1703 bis 1712 von Gottfried Laurenz Pictorius. Der altwestfälische Typus des Wasserschlosses ist nach französischen Regeln modernisiert, die breitgelagerte, in Backstein ausgeführte Baumasse macht einen niederländischen, man sagt wohl besser nordwestdeutschen Eindruck. In der Stadt Münster hatte seit Bernhard von Galens Einzug die Bürgerschaft ihre Rolle ausgespielt und der Adel baute sich seine »Höfe«. Viele sind von Pictorius, die ansehnlichsten der Beverförder, der Merveldter und der Schmiesinger Hof. — Westfalens künstlerisch am höchsten begabter Sohn, Matthäus Pöppelmann, ging seinem Vaterlande früh verloren. Der Hauptmeister des westfälischen Barock wurde Joh. Konrad Schlaun (1694—1773). In seiner sehr ausgedehnten Tätigkeit beherrschte er die spätbarocken Formen mit besonnener Meisterschaft; eigentlich originell kann man ihn, außer in einigen Grundrißleistungen, nicht nennen; im besten Sinne angenehm ist er stets. Das Schloß in Münster, das er als Dreiundsiebzigjähriger begann, ist der letzte große Barockbau Deutschlands (1767—1772). Angesichts dieses vollkommen reifen, aber auch noch vollkommen lebendigen Kunstwerks ist es schwer zu begreifen, daß der Barock hier tatsächlich an seinem Ende stand.

Das nördliche Vorland des Harzes hat sich zu allen Zeiten im Bauwesen regsam und tüchtig erwiesen und bestand auch in dieser in Ehren.

Herzog Anton Ulrich von Braunschweig (1685—1706) war der gebildetste Fürst seiner Zeit: er bearbeitete Stücke Molières für sein Hoftheater und schrieb Romane, dichtete aber auch deutsche Kirchenlieder und schuf die berühmte Bibliothek in Wolfenbüttel. Sein Bestreben, die französischen Muster nicht sowohl zu kopieren als das deutsche Schrifttum durch sie zu befruchten, lenkte auch seine Bauunternehmungen. Sein Schloß in Salzdahlum (zu Anfang des 19. Jh. abgebrochen) war eine selbständig und geistvoll durchgeführte Variation auf das Thema von Marly und Clagny, der Garten der erste in Norddeutschland, der die Grundsätze des Barock in großem Maßstabe durchführte (Abb. 523). Die beschränkten Mittel nötigten zu Imitation des Steinbaus in Fachwerk und Stuck. Das Programm aber ließ es an nichts fehlen: die Schloßkapelle und das Theater waren glänzend ausgestattet. Der Erbauer war Hermann Korb (1655—1735), von Haus aus ein Tischler, der aber den Mangel an schulmäßiger Ausbildung durch echte künstlerische Begabung und Selbständigkeit ersetzte. Auch sein zweites Hauptwerk, das Residenzschloß in Braunschweig, besteht nicht mehr. Das Bibliotheksgebäude in Wolfenbüttel (1706) gehört zu den originellsten und geistvollsten Kompositionen des Zeitalters, in Material und Detaillierung freilich konnte es nur ärmlich auftreten. Und dasselbe gilt von seinen Kirchen in Wolfenbüttel (Trinitatis) und Braunschweig (Nikolai), die monumentaler gedacht sind als das meiste, was die Protestanten gebaut haben, aber doch nur in Holz und Stuck den Steinbau erheucheln. Auch im privaten Wohnbau hat Korb sich ausgezeichnet. — In der Übergangszeit vom Barock zum Klassizismus besaß Braunschweig einen begabten Architekten in Fleischer. Das Schlößchen Richmond (1768) vertritt die Neigung der Zeit, durch eigenartige Grundrisse zu überraschen, mit Geist und Geschmack.

Die kurfürstliche Linie der Welfen hat wegen ihrer Übersiedelung nach England wenig gebaut. Aus der vorangehenden Zeit stammen Herrenhausen bei Hannover (1698) und das sehr interessant entworfene, aber ungelenk ausgeführte Schloß in Osnabrück (1668); das vorgeschriebene italienisch-französische Muster des Palais Luxembourg in Paris (Versailles kam noch nicht in Frage) wurde nur sehr im allgemeinen befolgt.

Mitteldeutschland.

Die Landgrafen von Hessen gehören gewiß nicht zu den erfreulichen Erscheinungen im deutschen Fürstenstande. Die Kunstgeschichte aber hat sie mit Achtung zu nennen. Von der herrlichen Kasseler Gemäldesammlung wird später die Rede sein. Die Reihe der Bauherren eröffnet Landgraf Karl. Sein erstes Unternehmen entsprach einem auch

an vielen andern Orten sich äußernden Bedürfnis der Zeit; es war die Anlage der Kasseler Neustadt, die er mit hugenottischen Emigranten aus Frankreich bevölkerte. Wilhelm von Oranien, den er um einen Baumeister gebeten hatte, sandte ihm Paul du Ry, unter den mehreren in Deutschland in Tätigkeit tretenden hugenottischen Bauverständigen der hervorragendste. Die hugenottischen Vorstädte haben überall ein gleichartiges, von den alten deutschen Städten sehr verschiedenes Aussehen: breit entwickelte, nur zwei Stock hohe Häuser, einfach bis auf die etwas reicher verzierten Türen, Balköne anstatt der Erker, Mansarddächer. Die französische Kirche ist von typischer Schlichtheit. In den Jahren 1699 und 1700 unternahm der Landgraf eine Reise nach Italien. Den tiefsten Eindruck machten auf ihn dort die Gärten. Gleich nach der Rückkehr begann er den großartigen (heute völlig veränderten) Augarten mit dem Orangerieschloß. Der in französischen Formen gehaltene, aber malerischer, als es den Franzosen lag, durchgebildete Bau besteht aus einem zweistöckigen, länglich rechteckigen Pavillon, den langgestreckte, eingeschossige Flügelbauten, die eigentliche Orangerie enthaltend, mit wieder höheren Eckpavillons verbinden (Abb. 565). Ein Nebengebäude ist das Marmorbad mit den zu ihrer Zeit gepriesenen Skulpturen von Pierre Monot. Noch großartiger ist der Park beim Schlosse Weißenstein (später als »Wilhelmshöhe« neugebaut), ja es ist vielleicht das Grandioseste, was irgendwo der Barockstil in Verbindung von Landschaft und Gartenarchitektur gewagt hat. Nach der völligen Umgestaltung als Naturpark nach englischem Geschmack seit 1786 kennen wir die ursprüngliche Anlage wenigstens aus Zeichnungen. — Die Familie du Ry hat in drei Generationen die Kassler Baukunst beherrscht. Das Hauptwerk von Pauls Sohn Carl ist das Lustschloß Wilhelmstal (seit 1753), unter allen deutschen Rokokoschlössern wohl das wohnlichste, anheimelndste, ausgezeichnet leicht und frei in der Haltung der Dekoration (die übrigens von zwei deutschen Künstlern, J. A. Nahl und J. H. Tischbein, ausgeführt wurde), sehr verschieden von der heißeren Pracht der Schlösser im katholischen Süddeutschland. Der dritte du Ry, Simon (1726—1799), gehört dem Übergang vom Rokoko zum Klassizismus und wird uns später beschäftigen.

Nichts ist lehrreicher als der Schritt von Kassel ins oberhessische Fulda. Dies ist katholisch und gravitiert demnach in seiner Baukunst nach Franken, wo wir Fulda schon besprochen haben.

Reden wir von Thüringen, so stehen uns an erster Stelle seine romanischen und frühgotischen Bauten vor Augen. Von dort bis zur Barockzeit sinkt die Höhenlage der Baukunst tief herab. Die in viele Linien zersplitterten Ernestiner waren meistens gewissenhafte Landesherren und deshalb bescheidene Bauherren. Die bald nach dem Kriege

errichteten Schlösser in Gotha, Weimar, Weißenfels sind derbe, schwere, militärisch aussehende Baumassen, das erste von M. Rudolfi, einem Schüler des berühmten Straßburger Festungsbaumeisters Specklin, die beiden andern von Moritz Richter. Ihm und seinen Söhnen begegnen wir überall in Thüringen und bis nach Franken hinein, in Altenburg, Eisenberg, Römhild, Koburg, Bayreuth, Erlangen. Ihre Mittel waren beschränkt, ihr geistiges Niveau reichte über eine anständige Mittelmäßigkeit nicht hinaus; bezeichnend ist, daß am ehesten noch die Kapellensäle der Schlösser einen gewissen Luxus zeigen. An dem allgemeinen Aufschwung des Bauwesens im 18. Jh. nahm Thüringen schwachen Anteil. Wie bescheiden sind z. B. die Wohnsitze des weimarischen Fürstenhauses. Allein in Erfurt sehen wir ein paar ansehnliche Gebäude, die aber darauf zurückgehen, daß die Stadt den Kurfürsten von Mainz zum Landesherrn hatte. Von dort aus wurde auch die katholische Enklave auf dem Eichsfeld mit stattlichen, zuweilen beinahe prächtigen Landkirchen versorgt, die sich von den mageren protestantischen der Nachbarschaft sehr unterscheiden.

Das deutsche Musterland im 18. Jh. war Kursachsen. Es besaß beides, was der Deutsche sich wünschte: Fürsten, die in »opulenter Somptuosité« ihr Leben verschwelgten, und ein gehorsames, betriebsames, geistig bewegliches, auf seine feinere Sitte etwas gebendes Volk. Dadurch fand hier auch die Kunst einen günstigeren Boden als sonst in den protestantischen Territorien. In Hessen, in Württemberg, im brandenburgischen Franken wurde welschen Künstlern der Vorzug gegeben: Sachsen erzeugt nicht nur einen Leibniz, Pufendorf, Thomasius, Gellert, Lessing, sondern auch die beiden großen Baukünstler Georg Bähr und Matthäus Pöppelmann. Dresden wurde das schöne »Elbflorenz«, eine »liebliche Stätte heiteren Genusses, wie sie die ernsthafte norddeutsche Welt anderswo kaum kannte«.

Blicken wir auf das 17. Jh. zurück, so entstanden unter Johann Georg II. (1656—1680) das Komödienhaus, Ballhaus, Schießhaus, Reithaus, Werke des Generalwachtmeisters Wolf Klengel. Sie sind, vermutlich weil sie aus geringem Material hergestellt waren, untergegangen; erhalten hat sich das Palais im Großen Garten (seit 1678). Es ist der ansehnlichste Profanbau Deutschlands in dieser Zeit. Bezeichnenderweise steht es außerhalb aller Tradition. Die Größe und Klarheit des Grundrisses weist auf italienische, speziell genuesische Vorbilder hin, vielleicht durch die damals öfter benutzte Publikation von P. P. Rubens vermittelt; besonders die schmuckreiche Außenansicht, mehr im Charakter der späten Renaissance als des Barock, und der großartige Saal (Abb. 591) müssen damals Staunen erregt haben. Der Garten glänzte durch seinen Reichtum an marmornen Stand-

bildern, sämtlich von Italienern ausgeführt. Die Leitung des Baus hatte Landbaumeister J. G. Starke. Man möchte glauben, daß von ihm auch die Börse in Leipzig herrührt, innerhalb städtischer Architektur ein außergewöhnliches Werk. — Dresdens Glanzzeit lag unter August dem Starken. Eine teuer erkaufte zwar. In August zeigt sich der Barockfürst in höchster Steigerung. Die in diesem Typus gezüchtete Selbstsucht wurde bei ihm Selbstvergötterung. Sein langjähriger erster Minister Graf Flemming schildert ihn *, nüchtern aber treffend, so: »Das Vergnügen und die Ruhmsucht bilden seine herrschenden Leidenschaften, das Vergnügen aber hat die Führung; häufig ist sein Ehrgeiz durch seine Vergnügungen gekreuzt worden, nie aber umgekehrt.« So wurden auch seine künstlerischen Unternehmungen, die auf dem Grunde wirklichen Verständnisses begannen, immer in die niedere Region des Vergnügens abgebogen. Von den großen Bauplänen, mit denen er seine Phantasie angenehm erhitzte, hat sich nichts verwirklicht — von seinen Bauten in Polen sehen wir ab — als der Zwinger und dieser ist doch eben nur ein Festplatz für Ringelstechen und sonstige Reiterspiele. Sein ganzes Leben war ein Fest und er selbst darin »Dichter, Regisseur und Hauptakteur«. Lange hatte er sich bei seinen schnell beschafften und schnell wieder zerstörten Festbauten — manche nach eigenhändigem Entwurf — gerade am Wechsel ihrer kurzlebigen Pracht ergötzt. Hier ließ er sich dafür gewinnen, etwas Dauerndes zu schaffen. Der Zwinger war eine Nebenfrucht, und zwar die einzige reif gewordene seiner ausschweifenden, jahrelang immer wieder umgestalteten, nie auch nur bis zum Beginn der Ausführung gediehenen Schloßbaupläne. Mit den Entwürfen war zuerst Markus Konrad Dietze beauftragt. Erst nach dessen unerwartet frühem Tode (1704) trat Pöppelmann aus dem Dunkel hervor. Er ist es, der den Zwinger erdacht und ausgeführt hat.

Matthäus Daniel Pöppelmann ist 1662 in Herford in Westfalen geboren. Seit 1686 finden wir ihn als Baukondukteur im Dresdener Hofdienst, so daß er doch der sächsischen Schule zuzurechnen ist. Als er zu den Schloßbauplänen herangezogen wurde, war er schon ein Vierziger. 1710 schickte ihn der König auf die Reise nach Rom und Neapel. 1711 begann er den Zwingerbau. Die Aufgabe war eigenartig, nicht weniger die Lösung. Kein Bau des Jahrhunderts zeigt ein gleiches Maß von spontaner Genialität. Man darf am Zwinger nicht die bezaubernde Fülle und den romantischen Übermut der Einzelform als das allein Wesentliche ansehen, ebensosehr ist es die Klarheit und Größe des Grundrisses: es liegt hier nicht nur ein dekoratives, sondern auch ein architektonisches Meisterwerk vor. Durch die Bestimmung als Festsaal, wenn auch unter freiem Himmel, war es gegeben, daß sich die Fassaden nach innen kehren

* Aus einem Manuskript der Dresdener Bibliothek, zitiert bei W. v. Seidlitz: Die Kunst in Dresden.

und in ihrem Schmuck den Charakter einer nach außen gewendeten Innendekoration annehmen. Eine Paraphrase in Worten wäre unnötig und auch unmöglich; wir begnügen uns, darauf aufmerksam zu machen, wieviel haushälterische Beherrschung doch zugleich in der Fülle liegt, wie sanft die architektonischen Linien ineinanderschwingen und welche Meisterschaft in der Massenverteilung liegt. Auf die stilgeschichtliche Nomenklatur kann es bei einem so sehr persönlichen Werke nicht ankommen. Die Ahnen sind jedenfalls in Italien, nicht in Frankreich zu suchen. Die Wucht und Schwere des italienischen Barock ist nicht herübergenommen; doch auch »Rokoko« ist es nicht; eher noch liegt eine geistige Verwandtschaft mit gewissen Erscheinungen der oberitalienischen und französischen Frührenaissance vor. — Die vierte Seite des Zwingers (jetzt von Sempers Museumsbau eingenommen) ist bekanntlich unausgeführt; sie wurde offen gelassen zum Anschluß an Festbauten gegen die Elbe hin. In die verwickelten Fragen, die durch die hinterlassenen Zeichnungen angeregt werden, können wir hier nicht eintreten, wollen nur bemerken, daß sie nicht im Zwingerstil gehalten sind, sondern in einem schwereren, römischen, einigermaßen an Schlüter erinnernden Barock, während der einzige, mit dem Pöppelmann als Meister des Zwingers verglichen werden kann, Hildebrand ist. Hier liegen, wo nicht Beziehungen, so doch Analogien vor, die eine Untersuchung verdienen würden. — Mit dem Königsschloß in Warschau erging es ebenso wie mit dem Dresdener: Pöppelmann entwarf Pläne, aber sie blieben unausgeführt. Von dem gepriesenen Sächsischen Palais hat sich nur der Garten erhalten. — Seinen Dresdener Bauten nachzugehen, ist eine kritisch nicht ganz einfache Sache. Wir nennen nur die herrliche, jetzt verschwundene Elbbrücke, das seit 1715 erbaute Palais des Grafen Flemming, das später als »Japanisches Palais« erweitert wurde. Von Pöppelmanns Bau ist der Elbflügel und der Arkadenhof geblieben. Die nach 1729 begonnene Erweiterung durch Longuelune zeigt das Vordringen des nüchternen Akademismus, der sich in der Folgezeit in Dresden mehr und mehr breit machte.

Nun besitzt Dresden aber auch eine sehr bemerkenswerte Kirchenbaukunst. In ihr stehen sich zwei Antipoden gegenüber: die evangelische Frauenkirche, erbaut von dem Ratszimmermeister Georg Bähr, und die katholische Hofkirche 1738—1746 vom Römer Gaetano Chiaveri. Nach einer langen Epoche kleinmütiger Bescheidenheit erhebt sich in der Frauenkirche der protestantische Kirchenbau zum erstenmal seit Frankes Kirche in Wolfenbüttel zu einem großen und freudigen Entschluß. Als Grundform ist für den Hauptraum eine einfache Rotunde gewählt. Die auf 23,5 m im Lichten gespannte Kuppel wird von 8 Pfeilern getragen, zwischen welche Emporen in 6 Rängen eingespannt sind. Daß sie allein vom Zweck, nicht vom baulichen Organismus gefordert sind und eine kleinliche Unruhe in den herrlichen Raum bringen, läßt sich nicht

leugnen, fällt aber nicht dem Baumeister zur Last. Zur Entschädigung hat Bähr dem Außenbau eine an einer protestantischen Kirche bisher nicht gewagte Kraft und Bedeutsamkeit geliehen. Die Kuppel ist die erste von Bedeutung in Norddeutschland, bezeichnend auch durch die Ehrlichkeit der in reinem Steinbau ausgeführten Konstruktion. — Was die Frauenkirche mit Absicht zur Seite liegen läßt, Phantastik und fröhlichen Reichtum, besitzt in hohem Maße die katholische Hofkirche. Die Grundform hat, trotz der Herkunft des Baumeisters, nichts Römisches, eigentlich auch nichts Barockes, sie ist eine Umdeutung des gotischen Typus. Ferner ist diesem, nicht den Gewohnheiten der Barockkirche, die gleichmäßig über den ganzen Außenbau hingeführte Pracht der dekorativen Erscheinung entlehnt, hinsichtlich welcher die Kirche ohne Rivalen ist. Hingegen steht das Innere, kalt und poesielos, zum katholischen Kirchenbau Süddeutschlands in auffälligem Gegensatz, wie auch der schlanke Turm mehr an die evangelischen in Berlin und Potsdam erinnert.

Im Kirchenbau behauptete sich die Schule Bährs noch längere Zeit. Von dem wackeren Zimmermeister J. G. Schmidt ist die ansehnliche Stadtkirche zu Großenhain (1748) (Abb. 510) und in Dresden die Kreuzkirche (1763). Im Profanbau drang die französisch-akademische Richtung durch, deren Hauptvertreter Knöffel und Krubsacius waren. Vom ersteren ist u. a. das Brühlsche Palais und das Schloß Hubertusburg (1743), vom zweiten das Haus der Landstände in Dresden (1774), ein Bau von starker Abkühlung der Barockempfindung, wenn auch noch nicht klassizistisch.

Allen andern deutschen Städten gingen Dresden und Leipzig voran in der Menge bürgerlicher Neubauten und in der geschickten Anpassung der überlieferten Typen an die modernen Bauformen (Abb. 573 ff.). Desgleichen besitzt Kursachsen eine ungewöhnliche Menge künstlerisch wertvoller adliger Landsitze aus dem 18. Jh. Die Städte der Lausitz, Bautzen, Zittau, Löbau, Hainewalde u. a. m. zeichnen sich aus durch aufwändige Gruftkapellen auf ihren Friedhöfen. Auf Einzelheiten einzugehen, ist uns nicht gestattet. Es muß genügen, darauf hinzuweisen, daß in Kursachsen der späte Barock in einem Umfang populär geworden war, wie kaum in einer andern Landschaft Mittel- und Norddeutschlands.

Brandenburg-Preußen.

Es bedarf nur geringer Kenntnis der deutschen Geschichte, um vorauszusehen, daß in den nordöstlichen Gebieten jenseits der Elbe die Barockbewegung erlahmen mußte. Die künstlerische Blütezeit des Nordostens war die Zeit der Kolonisation, das 13. und 14. Jahrhundert gewesen; im 17. und 18., in der Werdezeit des preußischen Staates, lag diesem Teile Deutschlands ein anderer Beruf ob als Kunstpflege. Und

doch gilt, was man vom preußischen Staat gesagt hat — daß er ein Werk seiner Fürsten sei — auch von seiner Kunst. Jede der in Betracht kommenden vier Regierungen Preußens hat in ihrem Verhältnis zur Kunst einen besonderen Charakter, der aber doch nicht bloß von persönlichen Neigungen, sondern vom Wesen dieses Staates bedingt ist.

Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg, einzigartig unter den Fürsten des barocken Jahrhunderts, lebte allein für seinen Staat; persönlicher Genuß war ihm nichts, auch für seinen Ruhm hatte er durch Taten genug gesorgt, um die Verkündigung desselben durch Bauwerke entbehren zu können. Wenn er schon für die Kunst nicht ganz gleichgültig war — nicht umsonst hatte er in seiner Jugend am Hofe der Oranier gelebt — gönnte er ihr in seiner Verwaltung nur einen schmalen Raum. Seinen verwahrlosten Ländern waren das Nötigste: Straßen, Kanäle, Brücken, Nutzbauten verschiedenster Art; für höfische Zwecke baute er nur so viel, als er seiner fürstlichen Würde dringend schuldig war. Erst in seinen späteren Jahren dachte er (ohne daß es zur Ausführung gekommen wäre) an einen repräsentierenden Bau, und dieser sollte — ein Zeughaus sein. Am Anfang seiner Regierung fand sich in seiner Hauptstadt aber kein Werkmeister, der geschickt genug gewesen wäre, die Herstellungsarbeiten an dem baufälligen Kurfürstenschloß auszuführen. Er verschrieb sich nach jahrelangem Warten 1651 aus Holland den Baumeister Gregor Memhardt, der in erster Linie Ingenieur war, die Repräsentationsbauten nebenher besorgte. Durch ihn wurde das (längst abgebrochene) Lusthaus im kurfürstlichen Garten und das kleine Schloß Oranienburg, durch den wallonischen Refugié Philippe de Chieze das (ebenfalls verschwundene) Schloß in Potsdam errichtet. Es waren bescheidene Bauten, mehr in deutschem als in holländischem Charakter, holländisch nur in dem halb klassizistischen, halb barocken Detail. Memhardts dauerndste Leistung für Berlin ist der Bebauungsplan für die von Friedrich Wilhelm beschlossene Stadterweiterung: von ihm ist die Straße Unter den Linden und die Dorotheenstadt angelegt. Man hat sie mit Recht auf städtebaulichem Gebiet die großartigste Schöpfung der ganzen Zeit genannt. Während in dem sonst baulich so unendlich überlegenen Wien die alten Wälle und Bastionen bestehen blieben, durfte Berlin (damals eine Stadt von 20 000 Einwohnern) sich im Schutz eines neuen Befestigungskranzes tüchtig ausbreiten. Von Matthias Smids ist die kurfürstliche Stallung, von Langesveld die Dorotheenkirche, von Rykwaerts das Schloß Oranienbaum bei Dessau, und in den letzten Jahren des Großen Kurfürsten begann Joh. Arnold Nering seine umfangreiche, für die Bauweise Berlins entscheidende Tätigkeit, die wir freilich nur noch aus Abbildungen verfolgen können (die einigermaßen palastartigen Häuser des Ministers Danckelmann und des Feldmarschalls Derfflinger waren die

ansehnlichsten). Wie man sieht, sind diese Baumeister Mann für Mann Holländer, die Parallele zu den in gleicher Zeit in Österreich und Baiern im Vordergrund stehenden Italienern. Wie jene für kirchliche Bauzwecke, waren sie als Techniker und Festungsingenieure berufen; ihre Kunstformen sind ein ins Kleinliche und Nüchterne herabgedrückter Palladianismus.

Auf Friedrich Wilhelm folgte sein ihm sehr unähnlicher Sohn Friedrich III., der dann der erste König von Preußen wurde. Er war ein gewissenhafter Fürst in seiner Art, und in dieser lag es, daß sein fürstliches Dasein ganz aufging in zeremonieller Darstellung. Die Mehrzahl der Standesgenossen dachte nicht anders, mit dem Unterschiede jedoch, daß er die Macht wirklich besaß, nur sie nicht gebrauchte. Wieweit sein Verhältnis zur Kunst von eigenem Urteil gelenkt wurde, wieweit nur von der Mode, wird sich schwer entscheiden lassen. Die Tatsache bleibt bestehen, daß er unter den Ausländern, auf die allein Berlin bis dahin angewiesen gewesen war, einen genialen Deutschen entdeckte und an die erste Stelle brachte.

Andreas Schlüter ist 1664 in Hamburg geboren. Von seiner Jugendentwicklung wissen wir fast nichts. Als Knabe verzog er mit seinem Vater nach Danzig, etwa vom Ende der 80er Jahre bis 1694 lebte er in Warschau. Erzogen ist er für das Handwerk des Bildhauers, in der Baukunst ist ihm der Mangel fachmännischer Schulung zeitlebens nachgegangen, doch irgendwie hat er sicher schon früh mit ihr zu tun gehabt. In seine Warschauer Zeit fällt die Erbauung des Königsschlosses Willamow; an dessen bildnerischem Schmuck kann er beteiligt gewesen sein, an der Architektur nicht. 1694 trat er in den Dienst des Kurfürsten von Brandenburg mit der Bestallung als Bildhauer und Lehrer an der zu gründenden Akademie. Von seinen plastischen Schöpfungen sprechen wir noch nicht. 1695 wurde der Grundriß zum Zeughaus gelegt, dem ersten monumentalen Gebäude Berlins im Barockstil. Mit dem Gedanken hatte sich schon der Große Kurfürst getragen. Es scheint, daß ein älterer Entwurf Blondels, des Direktors der Pariser Bauakademie, zugrunde lag. Die Ausführung gehört Nering und Grüneberg, und damit kam in die Detaillierung des vornehm einfachen, streng schulgemäßen Aufbaus ein Etwas von holländischer Trockenheit, zu der erst später Schlüter durch seine empfindungsstarken bildhauerischen Zugaben das Gegengewicht schuf. Kurze Zeit (1698—99) hatte Schlüter auch die bauliche Oberleitung. Sein Gedanke, über dem Hauptgesims eine hohe Attika mit Statuen und Reliefs zu errichten, wurde aber aufgegeben, und die Vollendung fiel Jean de Bodt zu, der zwar ein Deutscher von Geburt (Bremer oder Mecklenburger), doch in der französisch-holländischen Sphäre aufgewachsen war. — Nennen wir noch das 1696 entstandene Schloß Charlottenburg, als Sommersitz der Kurfürstin gedacht, noch

ohne den Kuppelturm und die langen Flügel. Der Entwerfende war Nering, nicht Schlüter.

Schlüters (Ende 19. Jh. abgebrochener) erster Bau in Berlin, die Alte Post, macht Eindruck durch die selbstbewußte Art, in der er sich über gewisse akademische Regeln hinwegsetzt; eigentlich hervorragend kann man ihn nicht nennen. Es bleibt unerklärt, wie er nach einer kurzen italienischen Reise (1696) an die Spitze der wichtigsten aller kurfürstlichen Unternehmungen, des Schloßumbaus, gestellt werden konnte. Sein Gegner, der gelehrte Mathematiker-Architekt Sturm hat Schlüter im Auge, wenn er drucken ließ: »Anderen habe man die importantesten Werke zu bauen anbefohlen, die selbst nicht träumen konnten, daß sie sollten Baumeister werden, sintemal sie sich bloß auf das Zeichnen und die Bildhauerkunst geleget «. — Das Berliner Schloß, wie es vor uns steht, zeigt durch die Fugen und Nähte seiner Komposition sehr deutlich, daß im Laufe der Bauführung der Plan mehrmals geändert worden ist. Er war zuerst nur halb so groß projektiert: vier Flügel um einen nahezu quadratischen Hof, durch ein Mittelrisalit unterbrochen. Der König befahl Verlängerung und dann noch einmal eine. Es leuchtet ein, daß dadurch eine Umdeutung der Proportionen eingetreten ist. Sodann ist es eine Frage voll unlösbarer Rätsel, wie weit der Umbau schon vorgeschritten war, als Schlüter die Leitung übernahm, wieweit also er freie Hand hatte, wieweit nicht. Uns scheint die von C. Gurlitt vertretene Ansicht viel Wahrscheinliches zu besitzen, daß schon vor Schlüter irgendwie italienische, und zwar römische Einflüsse sich geltend gemacht haben, durch die ihm Folge und Gestalt der vier Geschosse gegeben waren. Mit hohem künstlerischen Mut hat dann Schlüter aus dem aus lauter gleichwertigen Elementen wagerecht gelagerten römischen Palazzo etwas durchaus Neues gemacht, indem er das System in der Mitte durch die vier Kolossalsäulen durchbrach, dem deutschen Empfinden entsprechender ein aufstrebendes, senkrecht gegliedertes Ganzes hinstellte. An der Lustgartenfassade wird der Gedanke dann in leichteren, milderen Formen wiederholt. Plastischen Schmuck hat er, der Bildhauer, auf ein Wenigstes eingeschränkt. Das architektonische Detail ist nicht ohne Härten, ja Fehler. Und doch übt das Berliner Schloß eine unwiderstehliche, halb rätselhafte Macht über uns aus. »Es gehört einem altertümlich gewaltigen Barockstil an, den um 1700 kein anderes Land kannte.« Vielleicht hätte Fischer von Erlach es etwas barbarisch gefunden. — Das von Eosander hinzugefügte triumphbogenartige Schloßportal (die Kuppel ist noch jünger) wirkt nach Schlüters Wahrhaftigkeit wie eine Phrase. — Mit dem Schloß hing seit alters der »Münzturm« zusammen. Schlüter hatte den Auftrag, ihn zu umkleiden und zu erhöhen (Abb. 536). Seine Leistung wurde mit Recht bewundert, die schwierige Aufgabe eines Turmbaus in Barockformen ist nie so vortrefflich gelöst worden. Aber Schlüter hatte in

seiner Unerfahrenheit als Techniker die Fundamente nicht richtig bedacht: der Turm senkte sich und mußte abgetragen werden. Damit bekamen seine wegen ihres Buchwissens verspotteten Gegner das Oberwasser. Er wurde entlassen (1706). Er hat beinahe nichts mehr gebaut*, auch nicht in Petersburg, wohin ihn Peter der Große berufen und wo er 1714 starb.

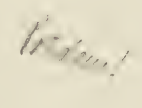
Schlüters Stil steht in scharfem Gegensatz zu allem, was bisher in Berlin geschaffen war; er ist, wenn auch aus niederländischen und italienischen Barockelementen, wie er sie in Danzig und Polen kennen gelernt hatte, gebildet, wesentlich ein Ausdruck seiner Persönlichkeit und diese ist, mehr als die irgendeines andern, heroisch, um einen Lieblingsausdruck seiner Zeit zu gebrauchen. Dies Heroische tritt am Äußeren mit Selbstbeherrschung auf, in der inneren Ausstattung mit Willkür und Sturm. Die Haupttreppe (im Verhältnis zu späteren Anlagen nicht sehr geräumig) ist voll von jenen Dissonanzen, die zum Wesen des Barock gehören, aber auch von einer in der Innenarchitektur unerhörten Energie der zusammengepreßten und explodierenden Formen (Abb. 576—77). Im Rittersaal lagern über den niedrigen Türen die großen Figurengruppen, quellen von der Decke her Wolkenballen mit Putten in die Ecken des Architravs hinab, schwingt sich an der Decke eine gemalte Architektur über die wirkliche hinaus — eine von Italien her wohlbekannte Methode, die aber nicht leicht irgendwo mit so düsterer Größe gehandhabt wird wie hier. Der innerlich so kleine König mochte sich durch solche Idealisierung seiner Existenz geschmeichelt fühlen.

Nach Schlüter genoß Eosander, ein in Riga geborener Schwede, die Gunst des Königs, ein vollendeter Hofmann wie im Leben so auch in der Kunst, niemals fehlerhaft, niemals ausgezeichnet, in schicklicher Mitte zwischen der barocken und der klassizistischen Strömung. Von ihm rührt die Vergrößerung des Charlottenburger Schlosses her. In der Innenausstattung mischen sich recht verschiedenartige Elemente, auch französische im Sinne der früheren Zeit Ludwigs XIV. Eine klar ausgesprochene Geschmacksrichtung gab es am Hofe nicht, nur zeigte sich bald, daß in Berlin Schlüter wie der Anfang, so auch das Ende des Barock gewesen war.

Es folgten die mageren, aber preußisch echteren Jahre unter Friedrich Wilhelm I. Der Soldatenkönig war in seinem Verhältnis zur Kunst nicht so sehr Banause, wie oft von ihm gesagt wird. Wenn ihn die Gicht zu Mußestunden nötigte, so tröstete er sich mit Pinsel und Palette. Aber allerdings mußten Geldausgaben für Kunst sich ihm sachlich rechtfertigen. Gegeben war der Fall im Kirchenbau. Die Mehrzahl

* Das Kamekesche Gartenhaus, gewiß nicht ohne Eigenschaften, läßt seine Größe nicht erraten. Sein Entwurf für das v. Creutzsche Haus in der Klosterstraße ist in der Ausführung stark verwässert.

der im 18. Jh. entstandenen Kirchen Berlins und Potsdams fällt unter seine Regierung, und sind sie auch nicht schön und wollen es auch kaum sein, so geben sie doch in der ehrlichen Nüchternheit ihres hausbackenen Klassizismus und ihrer aufrichtigen Zweckmäßigkeit sprechende Charakterbilder. Nur für ihre hohen und wohlausgebildeten Türme gestattete der König mehr als das bloß Notwendige: die Türme der Parochialkirche von Gerlach, der Sophienkirche und Petrikirche (eingestürzt) von Grael, der Potsdamer Garnison- und H. Geistkirche sind nicht unwürdige Nachkommen von Schlüters Münzturm.



Erst Friedrich der Große hat die Baukunst als eine königliche Kunst erfaßt. Als alter Mann schrieb er: Von seiner Kindheit an habe er die Künste, die Literatur und die Wissenschaften mit aller Glut geliebt, weil auf dieser Welt es kein wahres Glück gebe ohne sie. Doch dürfen wir uns darüber nicht täuschen, daß unter den Künsten nicht die bildenden für sein Seelenleben die wichtigsten waren. »*Je suis frappé par ce qui est beau, je l'estime, mais je n'en suis pas moins ignorant.*« Musik und Dichtung wären ihm auch in jeder andern Lebenslage unentbehrlich gewesen; um Bilder und Bauten sich zu kümmern, fühlte er sich seiner Bildung, noch mehr seiner Herrscherpflicht schuldig. Es wurde unter ihm nichts gebaut, bis zu den Bürgerhäusern herab, wobei nicht sein Wille mitgesprochen hätte, jedoch nicht eigentlich aus Vergnügen am Dilettieren, sondern weil er sich für alles, was in seinem Bereiche geschah, verantwortlich fühlte. Leider dachte er von der Befähigung der Deutschen zur Baukunst nicht günstiger als von ihrer dichterischen Fähigkeit. Es wurde immer mehr sein Grundsatz, für öffentliche Anlagen nach mustergültigen fremden Vorbildern zu suchen, nur in den ihm persönlich dienenden folgte er seinem persönlichen Geschmack. Mit gutem Grund hat die Nachwelt immer Sanssouci als den am meisten fritzischen Bau angesehen. Seine glücklichste Zeit als Bauherr war das erste Jahrzehnt seiner Regierung, als ihm in der Person seines Jugendfreundes Knobelsdorff ein Künstler gegeben war, der ihn auch menschlich verstand. Knobelsdorff war Dilettant, wie der König, nur künstlerisch sehr viel höher begabt. Als er im Bewußtsein seiner Überlegenheit sich nicht ohne weiteres fügen wollte, allerdings bei Maßnahmen, wo es sich dem König noch um anderes als bloß das Künstlerische handelte, mußte es zum Bruch kommen. Knobelsdorff war Offizier. Zuerst versuchte er sich, mit mäßigem Erfolge, in der Malerei. Eine Reise nach Italien 1736, eine zweite nach Paris 1740 öffnete ihm die Augen für die Baukunst. Friedrich fand, daß er für die Außenarchitektur den Italienern den Vorrang gegeben und von den Franzosen nur *la distribution, la commodité et les ornements des appartements* hinübergenommen habe. Der König dachte nicht anders. Italienisch hieß für die beiden Freunde nicht mehr Barock, sondern Palladio. Mit seiner Verehrung für die Antike, so wie Palladio sie lehrte (genauer

gesagt: der von den Engländern interpretierte Palladio), stand Friedrich, damals noch allein, an der Spitze des sich langsam vorbereitenden Geschmackswechsels. Man muß sich gegenwärtig halten, daß seine ersten Bauten gleichzeitig mit den letzten Balthasar Neumanns, Zimmermanns, Fischers sind! Die großen süddeutschen Barockmeister sind Vollender, Friedrich ist Beginner. Er steht auf der Wasserscheide der großen Strömungen des geistigen Lebens. Die deutsche Literaturgeschichte weiß es, was Lessing, Herder, der junge Goethe den Engländern verdanken. Ihnen aber ist in der Baukunst Friedrich der Große mit dem Wechsel vom französischen zum englischen Vorbild vorausgegangen.

Gleich im ersten Jahre seiner Regierung legte der König mit dem Berliner Opernhaus (entworfen 1740, begonnen nach der Rückkehr aus dem schlesischen Kriege 1741) von seiner Gesinnung ein klares und deutliches Bekenntnis ab. »Wer den Vitruvius Britannicus, das große Kupferwerk, durchsieht, in dem die bedeutendsten englischen Bauschöpfungen aus der ersten Hälfte des 18. Jh. dargestellt sind, wird nicht einen Augenblick im Zweifel sein, daß diese Fassade das Ende des französischen und den Beginn des englischen Übergewichts in der Berliner Kunst verkündet« (Gurlitt). Knobelsdorff hat den Bau ausgeführt. Von seiner Eigenart ist nur in der Innendekoration und der schulgerechten Bildung der Säulenordnung etwas zu spüren. Besonders neu für Deutschland sind die großen, glatten Mauerflächen und die unprofilierten Statuennischen. — In Schlüters Barockschloß seine Wohnung zu nehmen widerstrebte dem König. Er wählte sich Charlottenburg. Durch Knobelsdorff baute er einen neuen Flügel an, ganz schlicht in der äußeren Erscheinung, im Innern nichts Pomphaftes, aber im Sinne des Wohligen, Zartempfundenen, Anmutreichen das Höchste, was das deutsche Rokoko geschaffen hat; dies friderizianische Rokoko ist sehr etwas anderes als das gleichzeitige in Würzburg und Bruchsal. — Friedrich war auch in seinem Lebensstil kein Barockfürst. Er liebte die Geselligkeit im kleinen Kreise, der aufgebauschte Pomp des Hoflebens war ihm ein Greuel. Das geplante forum Friderici mit dem Wohnpalast gegenüber dem Opernhause blieb ungebaut, und er zog nach Potsdam. Vom Dezember 1744 datiert die Ordre für den Umbau des Stadtschlosses, vom Januar 1745 der Beschluß zur Anlage von Sanssouci. Vor Jahresschluß war Sanssouci im Rohbau fertig. Wie sehr hat er dies »Lusthaus auf dem Weinberg«, wie es anfangs hieß, geliebt!

Venez à Sanssouci, c'est là que l'on peut être
son souverain, son roi, son véritable maître;
le champêtre séjour, par sa tranquillité,
Nous invite à jouir de notre liberté.

Und in der Qual des Siebenjährigen Krieges schrieb er: »*Je pense à ce lieu comme les juifs à Jérusalem*«. Es war seine Schöpfung, drei Grundriß-

skizzen von seiner Hand bezeugen den Ursprung der Grundgedanken für Garten und Schloß in seinem Kopf. Die französische Fassung des Barockgartens rechnet mit ebenen, höchstens durch leichte Stufen unterbrochenen Flächen. Als Örtlichkeit für Sanssouci ist ein steil abfallender Hügel gewählt; an dem Rande liegt das Schlößchen, der Abhang ist in sieben Stufen terrassiert, unten das geometrisch behandelte Parterre, zu den Seiten dichte Baumanlagen (Abb. 564) — also doch eine selbständige Kunstregung. Das Schlößchen gehört genealogisch in jene Reihe, die mit Fischer von Erlachs Gartenpalästen begann und später in Benrath und der Solitude bei Ludwigsburg weiterlief. Besonders in den neuesten französischen Lehrbüchern, die Friedrich kannte, wurde die Forderung der Eingeschossigkeit betont. Man nannte dies »Palais à l'italienne« in Anknüpfung an Palladio, der seinerseits wieder durch die altrömische Villa sich leiten ließ. Der König verschärfte die Forderung noch dadurch, daß er an Stelle der Fenster lauter Flügeltüren anordnete, so daß man mit einem Schritt im Freien war. Hierüber entzweite sich Friedrich mit Knobelsdorff, der einen Sockel verlangte und künstlerisch sicher im Recht war. Wie weit Knobelsdorff auf die formale Ausbildung noch Einfluß gehabt, ist zweifelhaft. Um die Hermenpilaster, die der Gartenfront ein so heiteres, halbbarockes Aussehen geben, zu erklären, braucht man nicht auf den Dresdener Zwinger hinzuweisen; sie kamen schon im Apollosaal des Opernhauses vor. Der Vergleich mit dem Zwinger zeigt nur die sehr verschiedene Gesinnung der Bauherren: dort die schäumende Phantastik des Übermenschen, hier die Mäßigung des Aufklärungsphilosophen. Die zarte und doch geistsprühende Dekoration der Innenräume ist so allbekannt, daß wir von ihr zu sprechen nicht nötig haben. — Das Stadtschloß war kein Neubau, nur ein Umbau. Außerdem mußte sich Knobelsdorff manches von seinen Absichten durch den Einspruch des Königs verkümmern lassen. Daß er ein vornehmer und graziöser Künstler war, bleibt bestehen. Unter seiner Leitung wurde die innere Ausstattung in einem Rokoko ausgeführt, das neben dem Pariser seine Selbständigkeit behauptet. Sein bester Gehilfe war Nahl, ein geborener Berliner, der in Straßburg (als Mitarbeiter am Rohanpalais?) seine Ausbildung empfangen hatte. Hier sei die Bemerkung eingeschaltet, daß Friedrich — immer anders als die andern — unter seinen Baumeistern nie und unter deren Gehilfen fast nie einen Franzosen angestellt hat: man erkläre es sich, wie man will.

Im Jahre vor Eröffnung des Siebenjährigen Krieges beschäftigte sich Friedrich mit dem Plan für das Neue Palais, die Ausführung begann sofort nach Friedensschluß, wie man sich erzählte, um der Öffentlichkeit den Beweis damit zu liefern, daß seine Kasse keineswegs erschöpft sei. Nach dem Tode Knobelsdorffs (1753) hatte der König als Architekten nur mittelmäßige Leute, die er geringschätzte. Er glaubte mit ihnen auszu-

kommen, wenn er selbst sie auf die richtigen Vorbilder hinleitete. Das Neue Palais erinnert an englische Bauten; wie heute angenommen wird, speziell an das (freilich schon 1714 erbaute) Schloß Castle-Howard von Vanbrough. Jedenfalls wünschte der König etwas Palladieskes, auf welches sich aber Büring und Manger, die ausführenden Architekten, schlecht verstanden. Das Ergebnis war ein prächtiges, aber gedankenarmes Allerlei von Halbheiten. In späteren Jahren hat der König selbst sein Neues Palais eine »Fanfaronade« genannt.

Der erste Baukünstler von Rang, über den der König wieder verfügen konnte (seit 1764), war Karl v. Gontard, Abkömmling einer hugenottischen Emigrantenfamilie, vorher im Dienste der verstorbenen Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Sein erstes Werk sind die »Communs« gegenüber der Hauptfassade des Neuen Palais. Daß einem allseitig freiliegenden Bau ein Gegengewicht nützlich sei, wußte man schon lange (vgl. z. B. Pommersfelden und Bruchsal), doch wurde immer ein sachlicher Zweck damit verbunden. Hier fehlt er. Und dies gibt den Communs unleugbar etwas Theatralisches. Im großen Wurf der Gruppierung klingt noch der Barock nach, die Einzelformen sind klassizistisch mit »zopfigem« Anflug. Wieweit Gontard durch einen französischen Vorentwurf gebunden war, ist schwer zu entscheiden.

Potsdam war unter Friedrich Wilhelm I. ein von Kanälen durchzogenes Städtchen mit kleinen, holländischen Häusern. Friedrich wollte eine moderne Residenz haben. Die ersten Häuser der neuen Art waren von Knobelsdorff. Nach dessen Tode nahm der König die Sache selbst in die Hand; er befahl den Bürgern und Beamten, ihre Fassaden — nur um diese kümmerte er sich — nach Vorbildern aus den Kupferwerken seiner Bibliothek zu bauen. Es sind fast ausschließlich Muster aus der italienischen Hochrenaissance, die er wählte und die durch verkleinerten Maßstab und sonstige Änderungen doch nicht genügend dem bürgerlichen Zweck angepaßt werden konnten. Später überließ er diesen Teil seiner Baufürsorge Gontard, der dann auch das Beste geleistet hat. — Berlin liebte der König nicht. Das Palais des Prinzen Heinrich (später Universität) und die Hedwigskirche zeigen den beginnenden Klassizismus von seiner trockensten Seite. Schwer zu erraten ist, was er sich dachte, als er für die Bibliothek die Benutzung von Fischer von Erlachs (in Wien unausgeführt gebliebenem) Entwurf für die Hofburg anordnete. Aus seinen letzten Jahren stammt die Kirche auf dem Gendarmenmarkt, »denen nur die hellenische Feinheit fehlt, um zu den vollendet klassizistischen Bauten gerechnet zu werden«.

Friedrich der Große war in Deutschland der erste große Bauherr, der dem Barock entschlossen den Rücken kehrte. Aber in seinem Verhältnis zur Baukunst liegt etwas Tragisches; tragisch, weil ein starker und reiner Wille in den Dienst einer irrigen Grundanschauung gestellt

wurde. Der Irrtum kam aus der Weltanschauung der Aufklärung, welche es nicht verstehen konnte, daß die Kunst an Zeit und Volk gebunden ist, vielmehr dem Glauben an einen für alle Zeiten und Völker gleichmäßig geltenden Schönheitskanon ergeben war. Mit dieser Gesinnung war Friedrich seiner Zeit vorausgeeilt. Als er die Augen schloß, war sie das allgemeine Credo.

Drittes Kapitel.

Die darstellenden Künste.

1. Die Malerei.

Der flüchtigste Überblick schon läßt erkennen, daß die Kunst der Malerei noch mehr als die Baukunst nach dem Dreißigjährigen Kriege eine gründliche Umstellung durchmachte. Was als neu am meisten in die Augen fällt, ist die mächtige Existenz einer monumentalen Malerei, d. h. einer mit der Architektur verbundenen. Weiter bemerkt man: sie ist auf die katholischen Landschaften und innerhalb ihrer auf den unmittelbaren Dienst der Kirche beschränkt; denn soweit es profane dekorativ-monumentale Malerei in diesen Gebieten gibt, ist sie ganz von der kirchlichen abhängig, nur in den Gegenständen, nicht in der Darstellungsart von jener unterschieden. Endlich noch eine wichtige Beschränkung: sie tritt allein als Decken- und Gewölbemalerei auf, die Wände sind von ihr ausgeschlossen. Innerhalb der so gezogenen Grenzen aber war die Hervorbringung von einer beispiellosen Fruchtbarkeit. Es gibt keine Kirche, die kleinste Landkirche und Kapelle nicht ausgenommen, die nicht eine bemalte Decke besäße; nur äußerste Armut oder Nachlässigkeit dispensierte sich von der grundsätzlichen Forderung.

Neu gegenüber Mittelalter und Renaissance sind auch die Gegenstände. Für Italien hat Leopold Ranke den Zusammenhang der Barockmalerei mit der Gegenreformation zuerst erkannt: »Liege es, woran es wolle, so viel ist offenbar, daß in allen Hervorbringungen, schon gegen die Mitte des Jahrhunderts (des 16.), ein anderer Geist weht.... Die Hauptsache wird sein, daß sie von ihrem Gegenstand wieder erfüllt sind, daß ihnen die religiösen Vorstellungen, die sie vergegenwärtigen, wieder etwas bedeuten.« Was sind die bevorzugten Gegenstände der kirchlichen Barockmalerei? Es sind Martyrien, Ekstasen, Visionen, himmlische Glorien — nicht in Andeutungen für die weiterbildende Phantasie, sondern mit den stärksten Mitteln der sinnlichen Vergegenwärtigung. In der Sprache Raphaels wäre das nicht ausdrückbar gewesen. Die Barockkunst will dem Gefühl des Beschauers nicht Beruhigung und Klarheit geben, sondern seine Seele im tiefsten auf-

wühlen, um sie dann um so sicherer zu beherrschen. Hart nebeneinander stehen in ihr Naturalismus und Mystik, Leidenschaft und Berechnung, Pracht und Grauen, Glut und Kälte, Sentimentalität und Brutalität. Um diesen neuen Gefühlsinhalt im Gleichnis der sichtbaren Welt auszudrücken, mußte notwendig diese anders gesehen, anders dargestellt werden. Es wäre kurzsichtig, den Anstoß zu verkennen, den bei der Ausbildung des Barockstils das Gegenständliche gegeben hat.

Für den Stil der kirchlichen Freskomalerei kommt folgendes hinzu: das Bild hat keine selbständige Existenz (wie in der Renaissance), es hat eine Funktion in der Architektur zu erfüllen und zwar eine von mehr als nur dekorativer Natur. Der Barock rief die Künste zur Vereinigung als Gesamtkunst auf. Das Kircheninnere verwandelte sich, wie wir wissen, aus einem Raumkörper von schönen Proportionen in einen bewegten Raum, was aber die Architektur mit ihren Mitteln allein nicht erreichen konnte. Sie strebte über sich selbst hinaus, und hierzu hatte ihr die Malerei zu helfen. Die Decke zu öffnen, ihre Schwere und Stoffbefangenheit durch den Schein eines unbegrenzten Raumes zu ersetzen, darauf kam es an. Die Gemälde an der Decke der Sixtinischen Kapelle sind wie eingespannte Teppiche, die gemalte Barockdecke ist eine illusionäre Weiterführung des architektonischen Raumes. Nur stufenweise wurde dies Ziel erreicht. Anfänglich hat in einem Kirchenschiff jedes Gewölbejoch sein eigenes, nicht die ganze Fläche einnehmendes Gemälde; es vergrößert sich allmählich; und endlich überspringt es die Jocheinteilung und dehnt sich in einer einzigen bemalten Fläche über den ganzen Raum aus. Bei Kuppeln und bei Flachdecken der Säle war die Einheit der Komposition am leichtesten zu erreichen, und hier erfassen wir auch am leichtesten die Entwicklung des Problems. Durch die vollendet durchgeführte Illusionsmalerei wird die Decke in ein Gegenteil ihrer tektonischen Bestimmung verwandelt, welche ist, abzuschließen. Auf der ersten Entwicklungsstufe (Abb. 625) wird die Voute durch perspektivisch aufgemalte Architekturglieder scheinbar erhöht, und über dem (gemalten) Gesimse beginnt das raumauflösende Gemälde. Auf der zweiten Stufe (Abb. 626) erhebt sich über dem wirklichen Saal ein gemalter zweiter, prunkvoller noch als der untere, und dann erst folgen die in freier Luft, zwischen Wolken und Lichtströmen sich abspielenden Vorgänge. Auf der dritten Stufe verschwindet die imaginäre Architektur, der Freiraum breitet sich nach allen Seiten aus, die in ihm locker verteilten Figuren bewegen sich in freiem Rhythmus wie ein Schwarm aufgescheuchter Vögel (Abb. 630). — Der wunde Punkt in diesem Darstellungssystem ist leicht zu erkennen: die volle Illusion kommt nur zustande auf einem einzigen Standpunkte; sobald der Beschauer sich von ihm fortbewegt, treten Verzerrungen ein. Dies wird der Grund gewesen sein, weshalb die architektonisierte Zone wieder aufgegeben wurde. Im freien

Himmelsraum hört jede auf die Erfahrung gestützte Rechnung auf, und wir überlassen uns willenlos dem wonnigen Taumel der Verzückung.

Der heutige Beschauer sieht das Bild nur als Schauspiel für seine Augen an, auf die Deutung der Gegenstände verzichtet er. Und doch wissen wir, daß der dogmatische, mystische und allegorische Inhalt den Bestellern sehr wichtig war und mit den Malern genau besprochen wurde. Über das Drastische der angewandten Mittel erstaunen wir heute. Da wird z. B. die Verzückung des hl. Augustin dargestellt, der der Welt die neue Lehre über die Trinität darbot: aus seinem Herzen lodert die Flamme rot zur Dreieinigkeit empor, sie geht als weißer Strahl quer über das Bild zur allegorischen Figur der Ekklesia, beugt sich vor der geöffneten Heiligen Schrift und fällt herab auf die Weltkugel, aus den Schriften des Heiligen aber stürzt ein roter Blitz auf die Vertreter von Unglauben, Irrglauben und Ketzerei. Auf einem anderen Fresko tauscht die hl. Gumbelina mit dem gekreuzigten Heiland ihr Herz und empfängt gleichzeitig mit ihrem Munde den Strahl roten Blutes aus der Seitenwunde. Oder: eine Nonne mit todesmatten Zügen, die sterbend noch an der Brust Mariens saugt. Daß diese Kunst das Grausame liebt, fällt in die Augen. Doch wendet sie gelegentlich die Legende auch ins Heitere: Maria speist die hungrigen Mönche, während seitlich in der Küche das Jesuskind das Geschirr abwäscht. Oder: in heißer Erntezeit kommt Maria mit dem Ansehen einer vornehmen Rokokofürstin, Engel im Gefolge, zu den auf dem Felde arbeitenden Zisterziensermönchen und wischt ihnen den Schweiß von der Stirn.

Klar ist die Herkunft der Gattung aus Italien, weniger klar, wie die Übertragung vor sich ging. Neben italienischen Wanderkünstlern treten frühzeitig deutsche auf. Der erste, den wir mit Namen nennen können, ist Hans Georg Asam (1649—1711). Seine Gewölbemalereien in Benediktbeuren 1683 und Tegernsee 1688 sind schwerfällige Nachahmungen italienischer Vorbilder. Sein Sohn Cosmas Damian (1686—1739) war das größte Talent der Schule, unerreicht im Reichtum der Einbildungs- und Gestaltungskraft, von unglaublicher Schnelligkeit in der Arbeit. Seine Werke erstrecken sich über ganz Baiern und Oberschwaben bis nach Tirol, Böhmen und den Mittelrhein. Unter den zahllosen Malern der Münchener Schule mögen Joh. Baptist Zimmermann († 1758), Nikolaus Stuber († 1749), Johannes Zick († 1762), Christian Wink († 1797) die beachtenswertesten sein. Die Augsburger Schule wurde von Joh. Georg Bergmüller (1688—1762) begründet. Ihre beste Kraft war Matthäus Günther (1705—1788), der der Rokokomaler im besonderen Sinne war (Abb. 630). Die Reihe schließt mit Christian Wink (1738—1797) und Martin Knoller (1725—1804), dem Maler des 32 m langen Deckenbildes im Münchener Bürgersaal (vollendet 1774) und des riesigen Kuppelbildes in Neresheim. Weitere Namen zu nennen,

wäre überflüssig. Der sehr begabte jüngere Zick, Januarius (1733—1797), vertritt den Übergang zum Klassizismus. In dieser großen Schar, deren Namen die neuere Forschung gewissenhaft gebucht hat, waren viele doch nur Handwerker, aber erstaunlich bleibt immer die mühelose Fertigkeit, mit der sie die übernommenen Gedanken hin- und herzuschieben und in neue Verbindungen zu setzen verstanden.

In Österreich ist vielleicht noch mehr gemalt worden als in Süddeutschland. Zuerst herrschen hier, wie in der Architektur, durchaus die Italiener vor. Bald nach 1700 begann sich eine besondere österreichische Richtung abzuzweigen, deren Hauptträger Johann Rottmayr, Daniel Gran (Abb. 626) und Paul (Abb. 625) Troger waren.

Im Jahrzehnt von 1760—1770 gewinnt die Deckenmalerei ein hippokratisches Gesicht: die Maler werden in den Einzelheiten sorgfältiger, überlegter, ihr genialer Leichtsinn ist gebrochen, der nahende Klassizismus wirft seinen Schatten voraus. Wie schnell die Schlagworte der neuen Ästhetik sich Geltung verschafften, zeigt ein im Jahre 1770 in München erschienenes kurfürstliches Mandat über kirchliche Baulast und kirchliche Kunst. Es bestimmt, daß künftighin in Plan und Ausstattung alles Übermaß solle vermieden werden, daß »in einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssige Stukkator- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zieraten abgeschnitten und an Altären usw. eine edle Simplizität angebracht werde«. Das ist der offizielle Totenschein des Rokoko.

* * *

Das Altarbild. Den primären Anstoß zu der ungeheuren Vermehrung der Altarbilder gab nicht so sehr eine selbständige Freude am Bilde, als das Bedürfnis der Architektur, so und so viel Stellen im Gebäude mit sinnlich eindrücklichen Schmuckakzenten auszuzeichnen. Der Bedarf mußte gedeckt werden, gleichviel ob vertrauenswerte Künstler zur Stelle waren oder nicht. Die Schnellmalerei demoralisierte auch die Tüchtigen. Ein solcher war z. B. Martin Schmidt aus Krems in Niederösterreich; aber was kann man von ihm erwarten, wenn man hört, daß er über tausend, meist große, Altarbilder, dazu auch Deckenbilder, gemalt hat? Wir stehen heute diesen Massen hilflos gegenüber. Wahrscheinlich liegen in dem weiten Meere gleichgültiger Routinearbeiten mehr als wir wissen Inseln ernsterer, originaler Kunst: sie zu entdecken hat noch niemand systematisch unternommen. Nur in einer ganz reifen und gesättigten Kunstepoche ist eine solche Massenproduktion möglich. Ihre Formen sind die des internationalen Eklektizismus. Die Italiener liefern die Hauptsubstanz, etwas niederländischer Einschlag kommt hinzu. Das

Individuelle liegt nur in der Handschrift, nicht im Stil. Künstlernamen zu nennen unterlassen wir mit Absicht.

* * *

Das Rahmenbild. Gegenüber der imposanten Geschlossenheit der kirchlichen Malerei zeigt sich das bewegliche Rahmenbild als beweglich auch in seinen inneren Eigenschaften, als ein wirbelndes Vielerlei in Stoffen, Darstellungsweise, Schulbeziehungen. Im Fürstenschloß spielt es nur eine sekundäre Rolle; dagegen deckt es ganz den Kunstbedarf der bürgerlichen Kreise, und in diesen wieder sind die nordischen protestantischen Gebiete stärker beteiligt als der katholische Süden. In die öffentlichen Sammlungen ist ein kleiner Bruchteil übergegangen, das meiste ist in Schlössern und in Privatbesitz zerstreut, oft in verwahrlostem Zustande; bequemere Übersicht boten gelegentliche Ausstellungen, die umfassendste die Darmstädter von 1914.

Nicht erst der Krieg hat in der Malerei eine tiefe Ebbe herbeigeführt, sie war schon vor ihm da. Das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts zeigt sich dem ersten entschieden überlegen, ein ehrenvolles Zeugnis für den aufsteigenden Kulturwillen. Aber es war mehr dieser als ein spontaner künstlerischer Trieb, was die Malerei in Bewegung setzte. Nicht die sehr große Menge des Mittelmäßigen bis Schlechten begründet dies Urteil, sondern die bedauerliche Tatsache, daß nur wenige über das Mittelmaß hinausragen, und auch diese nicht eben weit. Mit ihren großen Zeitgenossen unter den Architekten können auch die besten Maler des 17. und 18. Jahrhunderts nicht verglichen werden.

Wenn ein Volk seine eigene Tradition verloren hat, neben ihm aber ein stammverwandtes mit hochentwickelter Kunst besteht, so ergibt sich die Folge von selbst. Nicht daß die deutsche Kunst wieder einmal in die Lehre gehen mußte, war das Unglück, sondern daß die Lehrer selbst ihren Schwung eingebüßt hatten, einem bequemen Konventionalismus verfallen waren. Man kann nicht sagen, daß die deutschen Maler die erworbenen Kunstmittel unselbständig handhabten. Zum mindesten von dem gesundesten Zweig der deutschen Malerei, dem Porträt, gilt das; und in diesem wieder mehr vom bürgerlichen als vom repräsentierenden adligen und fürstlichen. Matthias Scheits (um 1630—1700) in Hamburg, Daniel Schultz (um 1620—1686) und Andreas Stech (1635—1697) in Danzig, Albert Freyse und August Querfurt in Braunschweig sind in ihren Porträts voll Kraft und Temperament. Das in Abb. 627 mitgeteilte, um 1670 gemalte Bild zeigt uns, daß es auch in dieser verrufenen Zeit kultivierte Frauen gab; die Haltung ist von ruhiger, selbstverständlicher Würde. — Eine reich fließende malerische Tradition besaß ferner Frankfurt a. M. Hier wurde 1606 Joachim von Sandrart geboren, der einzige deutsche

Maler des Jahrhunderts, der es zu internationalem Ruf gebracht hat. In Italien und Amsterdam brachte er längere Jahre zu, seine spätere Lebenszeit in Nürnberg, wo er 1688 starb. Auf seinen meist großen und in den Gegenständen äußerst mannigfaltigen Bildern schlägt bald mehr die italienische, bald mehr die niederländische Tonart vor. Seine für bairische und fränkische Kirchen gemalten Altarbilder gehören zu den besten der Zeit. Das 1638 in Amsterdam gemalte große Schützenstück, Empfang der Königin-Witwe Maria de' Medici durch die Korporalschaft des Kapitäns von Swieten, und das große Gesandtenfestmahl in Nürnberg zur Feier des Westfälischen Friedens 1649 machten ihn berühmt. 1675 gab er die an wertvollen Nachrichten reiche »Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malkunst« heraus. Durch vielseitiges Wissen und stattliches Können hat er die ihm gespendeten Ehren wohl verdient. Joh. Heinrich Roos (1631—1685) ließ sich nach abenteuerndem Umherschweifen in Italien und Holland 1657 in Frankfurt nieder; seine Tierstücke und Campagnabilder in der Art von Berchem und Dujardin waren beliebt, erreichten aber die Vorbilder nicht; seine Porträts sind manchmal Meisterwerke der Charakteristik (Abb. 629). Sein Sohn Philipp Peter blieb in Rom und wurde unter dem Beinamen Rosa di Tivoli weitbekannt; es gibt von ihm Campagnalandschaften, die in ihrer echt deutsch-romantischen Empfindung erheblich das übertreffen, was zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Nazarener zu leisten vermochten. Die Weiterentwicklung der Frankfurter Malerei zeigt Franz Lippold (1688—1768) im Bürgermeister v. Ochsenstein: typisch für das Gebaren eines bürgerlich vornehmen Geschäftsmannes. — In allen bürgerlichen Porträts des späteren 17. und frühen 18. Jahrhunderts sieht man »den übereinstimmenden Zug zum Gesetzten, Ruhigen, Ordentlichen und Ernsthaften«. Das fürstliche braucht allegorisches und dekoratives Beiwerk, üppigen Kleiderprunk, gesuchte Posen (Abb. 625 a). Nach dem spanischen Erbfolgekrieg, genau wie in der Architektur, dringt französischer Einfluß vor, der theatralische Apparat bleibt für das eigentliche Repräsentationsbild aufgespart, das Porträt im engeren Sinne legt mehr Gewicht auf die Persönlichkeit als auf das Drum und Dran. Französische Hofmaler nehmen den ersten Platz ein: Desmarees in München, Pesne in Berlin, Silvestre in Dresden. Unter den Deutschen gibt es seit dem zweiten Drittel des Jahrhunderts weniger markante Persönlichkeiten als bisher. Wohl der beste Porträtmaler der mittleren Jahrzehnte war der 1716 geborene, 1777 gestorbene Joh. Georg Ziesenis. Er wurde von den nordwestdeutschen Höfen beschäftigt. »Was den Wert seiner Arbeiten vor denen der Zeitgenossen ausmacht, ist die Entschiedenheit, mit der er vom Gezierten vorwärts zum Natürlichen geht. . . . Den Deutschen im Kostüm des Rokoko, den friderizianischen Deutschen treffen wir in dieser ganzen Epoche nur bei Ziesenis in überzeugender Weise abgebildet. Die Rokokogewandung sitzt seinen Figuren genau so schlecht,

wie sie in Wirklichkeit gesessen haben mag. Die leichte Grazie der Franzosen fehlt durchweg, und Ziesenis sucht diesen Mangel mit keinem Pinselstrich zu verdecken.« Die Bilder des Schaumburg-Lippeschen Paares (Abb. 631) brauchen den Vergleich mit den besten Werken der englischen und französischen Schule, von denen sie sich aber der Art nach sehr unterscheiden, nicht zu scheuen. »Das Rassige des männlichen Porträts in leuchtendem Rot und die Straffheit des Aufbaus kontrastiert zu der verklingenden Weichheit des in violettbläulichen Tönen gehaltenen Frauenbildnisses und die Art, wie hier die Herrschaften in die Parklandschaft hineingestellt sind, deutet auf ein neues Verhältnis des Menschen zur Natur.« — Den letzten Schritt zur bürgerlichen Geradheit und Schlichtheit tat Anton Graff (1736—1813). In der Schweiz geboren, hat er sein Metier in Augsburg erlernt, in Dresden, Leipzig und Berlin ausgeübt. Er hatte das Glück, viele berühmte Männer des geistigen Deutschlands vor seinen Pinsel zu bekommen (Abb. 632). Seine Auffassung ist nicht tief, aber bestimmt und frisch. Es ist bezeichnend, daß er nur Brustbilder malte. — Im ganzen ist in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts die Malerei, mit Einschluß des Bildnisses, im Sinken. Aus der vielköpfigen Familie der Tischbein ragt Friedrich August (1750—1812) hervor. Er ist der letzte deutsche Maler, der die Rokokoüberlieferung nicht nur übernommen, sondern auch noch ein Stück Weges weiterentwickelt hat. Er ist eigentlicher Hofmaler. In ihm lebt die Eleganz der großen Welt in einer Reynolds und Gainsborough analogen, also empfindsam-natürlichen Auffassung. Tischbeins Porträts und der neue englische Gartengeschmack — merkwürdig, wie der Zeitgeist so entfernte Dinge einander ähnlich machen kann.

Wenn das Porträt des 17. und 18. Jahrhunderts in einer so reichhaltigen Serie uns entgegentritt, wie auf der Darmstädter Ausstellung von 1914, so enthüllt sich darin eine ganze Geschichte des deutschen Menschen. Bei den übrigen Gattungen der Staffeleimalerei brauchen wir uns nicht aufzuhalten: sie sind so zahlreich, wie die in Italien und den Niederlanden kultivierten zusammengenommen, aber keine einzige ist in Deutschland geschaffen. Die Deckenmalerei Süddeutschlands hatte ein neues Problem gebracht, die Staffeleimalerei nicht. Ihre Probleme wurden alle als fertig gelöste herübergenommen. Ein Musterbeispiel ist der seinerzeit berühmte Dresdener Hofmaler Ch. W. E. Dietrich, der alle alten Meister nachahmen konnte, aber eine eigene Manier nicht hatte, der alle erdenklichen Gestalten und Szenen aus ihnen wiederholte, Christus und antike Götter, Nymphen, Hirtenmädchen, Krieger, Zahnreißer und Sackpfeifer, Seestürme, Feuersbrünste, Schlachten, aber nie einen Blick in das wirkliche Leben tat. An dieser Problemlosigkeit ging die deutsche Malerei zugrunde und wäre noch tiefer gesunken, hätte nicht die gute alte Hand-

werkstradition Fleiß und äußerliche Gewissenhaftigkeit nicht aussterben lassen.

* * *

Der Kupferstich. Er hatte von jeher eine lehrhafte Seite. Die Deutschen waren ein viellesendes Volk, und das illustrierte Buch kam den polyhistorischen Neigungen des 17. und 18. Jahrhunderts entgegen. Wir können nur einige der bezeichnendsten Beispiele nennen. Obenan stehen die Unternehmungen des in Basel geborenen, frühzeitig nach Frankfurt übergesiedelten Matthäus Merian (1593—1650). 1625 erschienen die 150 Blätter »Biblische Figuren«. Seine Hauptarbeit sind aber die Städteansichten. Von 1640 ab erschienen sie, von seinen Söhnen fortgesetzt, in 30 Bänden. Soweit er die Aufnahmen selbst gemacht hat, sind sie von großer Treue und eine unschätzbare Quelle der Architekturgeschichte und durch die Darstellung der Schlachten des Dreißigjährigen Krieges auch kriegsgeschichtlich interessant. Sein Schüler war Wenzel Hollar (1607—1677), ein geborener Böhme. Die Mannigfaltigkeit der von ihm behandelten Gegenstände ist unbegrenzt: Landschaften, Städteansichten, biblische und mythologische Stoffe, Illustrationen zu Dichtern, Reproduktionen alter und neuer Bilder. 1643 erschien sein *Theatrum mulierum*, eine Sammlung weiblicher Modefiguren und Nationaltrachten. Man zählt von ihm rund 3000 mit der Radiernadel fast immer sorgfältig ausgeführte Blätter. Joachim von Sandrart hat nicht nur seine »Teutsche Akademie«, sondern auch seine anderen gelehrten Schriften, vierzehn an der Zahl, mit Kupfern nach seinen Zeichnungen geschmückt. Die großen Bauherren der Zeit, die Schönborns an der Spitze, führten ihre Schlösser und Gärten in gestochenen Prospekten ihren Freunden vor. Fischer von Erlach veröffentlichte seine Entwürfe in einem großen Prachtwerk. Noch schöner ist Pöppelmanns Publikation des Zwingers.

Die Maler bedienten sich zur Vervielfältigung ihrer Erfindungen der Radierung. Sehr geschickt z. B. der oben genannte J. H. Roos und der als Maler durch seine charakterlose Gewandtheit in der Nachahmung der verschiedensten Meister berüchtigte Chr. W. E. Dietrich. Eine erfreulichere Erscheinung ist Joh. Elias Ridinger (1698—1767) in Augsburg. In seinen vielen Hunderten von Blättern bewährt er sich als genauester Kenner der Tiere, besonders auch der wilden, denen er in Wald und Feld unermüdet nachschlich. Er stellt sie in eine harmonisch zum Gegenstand gestimmte Landschaft, ein frischer Hauch von Waldpoesie strömt uns aus seinen Arbeiten entgegen. Auch Ridingers Lehrer, der Schlachtenmaler G. Ph. Rugendas, hat lebendige Radierungen geliefert. — Ludwig von Siegen, ein Offizier in hessischem Dienst, erfand 1642 die Schabkunst. Merkwürdigerweise wurde sie zuerst nur von Dilettanten geübt. Der Mainzer Domkapitular Frhr

v. Fürstenberg, der Trierer Dompropst Fr. v. Elz und mit entschiedenem Talent Prinz Rupert von der Pfalz haben sich in ihr versucht. Ein Kuriosum ist das aus acht Platten zusammengesetzte, überlebensgroße Bildnis Kaiser Karls VI. in ganzer Figur vom jüngeren Rugendas. Später blühte die Schabkunst vornehmlich in England. Die Grabsticheltechnik wurde zu höchstem Glanz in Frankreich entwickelt, wie denn auch die meisten deutschen Meister des 18. Jahrhunderts vom französischen Muster abhängig sind. Zwei von ihnen, Georg Friedrich Schmidt (1712—1775) und Joh. Georg Wille (1715—1808), erwarben sich von Paris aus europäischen Ruf. In Nürnberg saß die Familie Preißler, vier Köpfe stark, in Wien J. M. Schmutzer, in Leipzig J. F. Bause. Die reichlichste Beschäftigung gab ihnen das Porträt, doch meist nicht mehr nach eigenen Aufnahmen, sondern nach Gemälden anderer. Überhaupt ist für den Kupferstich des 18. Jahrhunderts die Reproduktion im Unterschied zu den früheren Zeiten eine wesentliche Aufgabe. Es kam die Zeit der großen Galeriewerke.

Mit tüchtigen, nicht selten glänzenden Technikern des Kupferstichs war also Deutschland reichlich versorgt. Sie dienten einer wißbegierigen, sammeleifrigen Zeit, der die Beweglichkeit des modernen Verkehrs noch fehlte. Daß der Kupferstich auch Platz für Geist und Phantasie hat, lehrte zuerst wieder ein bescheidener Kleinmeister, ein Autodidakt, der aber die Wünsche des gebildeten Mittelstandes ins Schwarze zu treffen verstand. Wir reden von Daniel Chodowiecki. Geboren 1726 in Danzig, seit 1743 in einem Berliner Quincailleriegeschäft angestellt, tastete er sich nur langsam auf dem Wege über Dosenmalerei in Email und Miniaturporträts in die Kunst hinein. Er war ein beginnender Dreißiger, als er den Kaufmannsberuf aufgab. Seine ersten Ölgemälde in der Art Watteaus zeigen doch das Fehlen einer gründlichen künstlerischen Erziehung. Der »Abschied Calas' von seiner Familie« 1765 erregte großen Beifall, der aber mehr dem durch Voltaire zum Tagesgespräch gemachten Stoff als der künstlerischen Leistung galt. Der Chodowiecki, den wir kennen, wurde er erst, als er, von 1770 ab, den Pinsel mit der Radiernadel vertauschte. Das mittelgroße Format, in dem u. a. das »Cabinet d'un peintre«, d. i. seine Familie am runden Tisch mit dem Meister im Hintergrunde, ausgeführt ist, verließ er bald, um nur noch in ganz kleinen Blättchen als Buch- und Almanachillustrator seine Erfindungen zu geben. Über 2000 Nummern sind aus seiner leichten Hand hervorgegangen. Er begann seine Kalenderillustrationen 1769 mit 12 Bildchen zu Lessings Minna von Barnhelm, die im Jahr vorher zum erstenmal auf die Berliner Bühne gekommen war. In den einundvierzig folgenden Jahren bis zu seinem Tode (1801) hat er nun unsere ganze poetische Literatur mit seinen Titelkupfern begleitet; von Klopstock, Gleim und Hölty bis auf Matthison und Schiller fehlt kaum einer unserer Dichter. Er empfand

sie so wie der Durchschnittsleser der Zeit. Es ist das deutsche, sagen wir genauer: norddeutsche Bürgertum des späteren 18. Jahrhunderts nicht nur in seiner äußeren Erscheinung, sondern noch mehr in seiner aus Nüchternheit und Gefühlsseligkeit so seltsam gemischten Gemütslage, das sich in diesem Spiegelbilde mit lächelndem Behagen wiedererkannte. Macht uns heute mancher Zug darin einen leise komischen Eindruck, so empfand die Zeit es nicht so. Auch die pädagogische und moralische Tendenz entsprach dem bürgerlichen Kunstbedürfnis, das allzu lange mit fremdländischen, unverständlichen Dingen gespeist worden war. Chodowiecki war Realist. Nur wo er den Boden der ihm vertrauten Umgebung verlassen, wo er ideale und historische Themata vortragen mußte, ließ ihn sein Genius im Stich, und er wurde so zopfig konventionell wie nur einer. Das kleine Format seiner Blätter verdeckt die nie ganz überwundenen Schwächen seiner Formenkenntnis. Ein Meister der Griffeltechnik war er nur in beschränktem Sinn; aber gerade der Verzicht auf pikante Effekte lenkt die Aufmerksamkeit um so entschiedener auf den Inhalt seiner Kompositionen. In ihm ist er, man möchte sagen, modern, viel weniger Ausläufer des Rokoko als Vorläufer eines Ludwig Richter und Menzel.

* * *

Das 19. Jahrhundert hat den Wert der Malerei in anderen Eigenschaften gesucht als das 18. und demgemäß dessen Leistung geringschätzig beurteilt. Wir denken heute von jener Zeit günstiger. Immerhin: fragen wir uns, wofür wir dem 18. Jahrhundert am meisten dankbar sind, so ist es nicht für das, was es neu geschaffen hat, sondern für seinen Eifer im Sammeln älterer, eigener und noch mehr fremder Werke der Malerei. Es wirkten dabei zwei Motive zusammen: einmal die Freude an künstlerischem Besitz überhaupt, dann die Erkenntnis, daß die Kunst ihre beste Zeit schon hinter sich liegen habe. Von dem bunten Allerlei der fürstlichen Kunst- und Wunderkammern des Frühbarock haben wir früher gesprochen. Im 18. Jahrhundert tritt der Geschmack am Merkwürdigen und Belehrenden zurück vor dem Genuß der eigentlichen Kunst. Es entstehen Gemäldesammlungen. Was damals gesammelt wurde, bildet noch immer den Hauptbestand unserer inzwischen öffentlich gewordenen Galerien.

Der erste große Sammler war der in Düsseldorf residierende Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. Seine Reisen ins Ausland hatten ihn zum Kenner gemacht. Er baute für seine Gemälde eine eigene, mit seinem Schloß verbundene Galerie, die er 1710 feierlich eröffnete. Am meisten bewunderte er Rubens; von ihm besaß er 40 Gemälde, von van Dyck 17, von Rembrandt 7; dann waren viele niederländische Kabinetts-

maler vertreten, am reichlichsten Adrian van der Werff, den er zeitweilig nach Düsseldorf zog. Als Mitgift seiner Gemahlin, der Tochter des Großherzogs von Toskana, empfing er die Madonna Canigiani von Raphael (wohl der erste Raphael, der nach Deutschland gekommen ist); weiter erwarb er durch ihre Vermittlung Arbeiten von Andrea del Sarto, Tizian, Tintoretto, den Caracci u. a. m. Mit besonderem Eifer ließ er in Spanien, unterstützt durch seine Schwester, die Gemahlin Karls II., nach Gemälden fahnden und kam so in Besitz u. a. zweier Porträts von Velasquez. Ein im Jahre 1755 aufgenommenes Verzeichnis zählt 640 Nummern. Die Sammlung war ein Anziehungspunkt für alle gebildeten Reisenden. Heute finden wir sie in der Alten Pinakothek in München wieder, wohin sie Napoleon geschenkt hatte. Wilhelm Heinses Briefe aus der Düsseldorfer Galerie (1776) sind eine der besten Leistungen der damaligen Kunstliteratur. Neben der Gemäldegalerie befand sich eine ansehnliche Kupferstich- und Handzeichnungssammlung und als etwas Einzigartiges eine Sammlung von Abgüssen nach antiken Skulpturen, für deren Herstellung ein eigener Agent in Rom tätig war; es waren ganz große Stücke darunter, wie der Laokoon, der Apoll von Belvedere, der farnesische Herkules, die Venus von Medici usf. Später kamen die Gipse nach Mannheim, wo sie ein wichtiges Ferment der klassizistischen Strömung wurden; Lessing, Goethe, Schiller haben sie besucht und in begeisterten Worten über sie gesprochen. — Die Sammlung des Herzogs Karl August von Zweibrücken, hauptsächlich Franzosen, Niederländer und später Italiener enthaltend, wurde vor den Revolutionsagenten nach München gerettet. Hier hatte Maximilian I. als frühester Bildersammler unter den deutschen Fürsten seine kleine, aber wertvolle Kollektion angelegt, die später einem Brande in der Residenz teilweise zum Opfer fiel. Unter seinen Nachfolgern hat nur Max Emanuel in großem Maßstabe Bilder gesammelt; sie wurden in Schleißheim aufgestellt. — In Süddeutschland genoß den größten Ruf die Galerie zu Pommersfelden, angelegt vom Kurfürsten Lothar von Schönborn. — In Norddeutschland stand in der Frühzeit des 18. Jh. an erster Stelle die in Salzdahlum, dem Schloß des hochgebildeten Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig; im Jahre 1779 wird die Zahl der Gemälde auf 1200 angegeben, und mit wieviel Geschmack sie gewählt waren, zeigt noch heute ihre Erbin, die Galerie in Braunschweig. Dazu gab es ein Kabinett mit über 8000 Porzellanen, ein anderes mit Limogesarbeiten und kostbaren Majoliken und einem von der Republik Venedig geschenkten Glasservice. — Einen ausgeprägten Sammeleifer bekundeten die Landgrafen von Hessen; obgleich unter Napoleon geplündert, ist die Galerie von Kassel noch heute durch hohe Qualität ausgezeichnet. — Die Gemäldegalerie in Dresden erlangte ihren Weltruf unter August III. Ausgezeichnete Kunstkenner wie Heinecken und Algarotti standen ihm zur Seite. 1745 gelang als Hauptschlag der Ankauf der

besten Stücke aus der Galerie von Modena, dazu aus Piacenza, wo August III. als Kronprinz auf seiner Kavalierstour sie hatte bewundern lernen, Raphaels Madonna di S. Sisto. Das Dresdener Antikenkabinett war zu seiner Zeit das erste in Deutschland. — Friedrich von Preußen ging bei seinen Erwerbungen nach persönlichem Geschmack vor. In Sanssouci bildeten die antiken Marmor- und Bronzewerke (darunter der betende Knabe) und die Gemälde Watteaus und seines Kreises einen Schmuck von so distinguierter Kostbarkeit, wie er nirgendwo wieder zu finden war. Die Masse der ihn weniger interessierenden Bilder brachte er im Galeriegebäude unter.

Ein gewaltiger Kunstschatz, wie ihn in solcher Vielseitigkeit kein anderes Land besaß, war herbeigebracht. Seine Verarbeitung (die allerdings mehr eine wissenschaftliche als künstlerische wurde) fiel dem nächsten Jahrhundert zu.

2. Die Bildhauerkunst.

Eine zusammenhängende Darstellung ihrer Geschichte zu geben, ist bei dem unfertigen Zustand der Forschung zur Zeit nicht möglich; um so bedauerlicher, da die Bildhauerkunst mehr Kontinuität der Entwicklung, mehr selbständige, wurzelhaft deutsche Werte besitzt als die Malerei.

Schon vor dem Kriege stand sie in Blüte und zwar mit klar ausgedrückter barocker Formtendenz; das Bedürfnis nach Grabmäler- und Altarschmuck ließ sich nicht unterdrücken; mehrere große Bildhauerfamilien, wie am Main die Kern und in Westfalen die Gröninger, überdauerten noch lange den Krieg. Der Stil blieb ohne bedeutende Veränderungen der des deutschen Frühbarock. Von den 1680er Jahren ab aber wird, in engem Ursachenzusammenhang mit der Wiederbelebung der Architektur, auch die Bildhauerkunst in die von Italien und den Niederlanden eindringenden Strömungen hineingezogen. Die daraus entstehenden Stilverwicklungen auf ihre Elemente zurückzuführen, ist ungemein schwierig. Immer muß man sich dabei gegenwärtig halten, daß Übernahme fremder Formgepflogenheiten nicht notwendig Verzicht auf Selbständigkeit und Echtheit der Empfindung bedeutet. In der deutschen Barockplastik lebte ohne Frage eine Menge altheimischer, bis zur Gotik hinaufreichender Tradition noch fort, und andererseits gab es in ihr kraftvolle Künstler genug, die auch in der Gemeinsprache internationaler Formen ihr Selbst zur Geltung zu bringen vermochten. Wir werden aus dem sehr verwickelten Bestande nur einzelne Züge herausheben können.

Beachten wir zuerst die außerordentliche Mannigfaltigkeit der stofflichen Themata. Zu den altgewohnten — Bauplastik, Grabplastik, Altarplastik — brachte der Barock zwei neue: das Denkmal unter

freiem Himmel und die Gartenplastik. Und neben allen diesen Gattungen hat immer auch noch die Kleinplastik den Barock bedeutsam beschäftigt.

In den Jahren 1650—1710 haben die Bildhauer ihr Bestes im Grabmal gegeben. Doch kann man nicht sagen, daß die Grabmalplastik an Fülle der Hervorbringung mit früheren Epochen wetteifert. Die Landkirchen, vom späten Mittelalter bis zum Dreißigjährigen Kriege Stätten einer überströmenden Denkmalslust, veröden. Die großen Herrscherhäuser bilden die Sitte aus, ihre Toten in prunkvollen Zinnsärgen beizusetzen, Denkmäler errichten sie ihnen nicht. Am häufigsten führten zur Denkmalsehre Kriegsruhm und Prälateneitelkeit. In der einsamen Waldkirche von Laudenbach a. d. Jagst steht die große und prachtvolle Tumba des Grafen von Hatzfeld († 1658) von Achilles Kern, an den Wänden Reliefs mit Schlachtenbildern. In Wildungen das Wandgrab des 1669 als General der Republik Venedig in Kandia verstorbenen Grafen Josias von Waldeck; der Aufbau ist der übliche des Frühbarock, nur um einiges weniger kleinteilig; am Unterbau als Wächter zwei Offiziere, sehr einfach im Motiv, plastisch vortrefflich durchgearbeitet (Abb. 640); der Name des Bildhauers ist nicht bekannt. Als Kriegsfürsten ließ sich auch der rauhe Bischof Christoph Bernhard von Galen († 1678) im Dom zu Münster von Mauritz Gröninger darstellen (Abb. 639). Die Auflösung des architektonischen Gerüstes, wie sie schon hier sich zeigt, griff von nun um sich, ebenso die düster pompöse Verbindung eines schwarzen oder dunkelgrauen Marmorgrundes mit weißen Figuren. Das wirkungsvollste Denkmal dieser Gruppe ist das des Dompropstes v. d. Leyen († 1706) im Dom von Mainz (Abb. 641); zwischen einem hohen Gestänge von Pilastern hängt ein graues Tuch, nichts lenkt die Aufmerksamkeit ab von der Hauptfigur, die im Begriff ist, vor einem Kruzifix auf einem Wollsack sich hinzuknien; eine unübertreffliche Verschmelzung von malerischer Feinheit und großer Form, von Eleganz und Majestät, von Devotion und Selbstbewußtsein ist hier erreicht; der Künstler, der irgendwie mit den Niederlanden in Verbindung stand, ist leider unbekannt. Ein zweiter Typus zeigt den Prälaten auf einem Ruhebett, den erhobenen Oberkörper leicht angelehnt, in Haltung und Handbewegung, als ob er vor versammelten Freunden eine Rede halte. Die daraus entstehende große Diagonallinie ist echt barock empfunden. Das Motiv kam aus dem Westen (Richelieu-Denkmal in der Sorbonne). Schöne deutsche Beispiele: Kurfürst Anselm von Ingelheim in Mainz 1695, Bischof J. Ch. von Plettenberg in Münster 1706. Ein Schritt weiter wird getan, wenn der bisher noch gebliebene Rest architektonischer Umrahmung wegfällt und die Figuren malerisch frei vor die Wand gestellt werden. Dieses Kompositionsschema kommt aus Belgien. In Baden-Baden ruht Markgraf Leopold Wilhelm († 1677) auf einem schwarzen Marmorsarkophag, den rechten Arm auf ein Polster gestützt, in der Linken

den Kommandostab, dabei halb nackt, halb in ein Leintuch gewickelt und auf dem Kopf die unvermeidliche Perücke; zu seinen Füßen, aber von ihm abgekehrt, kniet seine Witwe in der Tracht der Zeit; unter dem Sarkophag zwei gefesselte Sklaven. Den allegorischen Kommentar zu dieser musterhaft barocken Erfindung vermögen wir nicht zu geben. Verwandt das Denkmal des 1677 im Elsaß gefallenen Grafen Gustav Adolf von Nassau in der Hofkirche von Saarbrücken.

Das glorreiche Jahr in der Geschichte des deutschen Barock ist 1698. In ihm vollendete Andreas Schlüter das Modell für das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten (Abb. 644). Bis dahin hatte Berlin seinen Bedarf an Bildhauerwerk durch Niederländer gedeckt: der Wallone Dusart schuf für den Lustgarten die (jetzt im Park von Charlottenburg aufgestellte) Marmorstatue des Großen Kurfürsten; Arthur Sitte, ein Schüler Quellins, das Grabmal des Grafen Sparr in der Marienkirche; Bartholomäus Eggers in Amsterdam die zwölf Kurfürstenbilder für den Alabastersaal; auch einige Süddeutsche wurden vorübergehend beschäftigt. Schlüter wurde 1694 als Bildhauer, nicht als Architekt berufen. Seine Vorgeschichte in Danzig und Warschau liegt gänzlich im Dunkeln. Sein erstes Werk in Berlin (1694) ist die (jetzt in Königsberg aufgestellte) Bronzestatue Friedrichs III. Sie zeigt ihn noch nicht auf seiner Höhe, doch schon als sicheren Meister. 1696 ging er nach Italien, in Frankreich ist er nie gewesen. Und doch ist unleugbar das Bild Friedrichs III. von einem Hauch französischer Kunst gestreift, die durch nicht mehr nachweisbare Vermittlung an ihn herangekommen ist. Nach 1696 verschwinden die französischen Elemente gänzlich. — Von dem umfangreichen plastischen Schmuck, den er dem Zeughause zu geben beabsichtigte, sind nur die Köpfe sterbender Krieger an den Fensterschlußsteinen (Abb. 642) ausgeführt. Es sind physiognomische Meisterwerke höchsten Ranges. Seine schöpferische Einbildungskraft stellt das Grausen der Schlacht, die Bitterkeit des Sterbens mit einer überzeugenden Wahrheit dar, als wären es geschaute Dinge. Nur mit den Kunstmitteln des Barock war das erreichbar. — Ein Reiterstandbild läßt sich nicht aus Phantasie und Studium eines Einzelnen schaffen. Es bedarf der Tradition. Das Thema mag Schlüter schon lange im Geist beschäftigt haben, als seine Augen in Italien die ersten kolossalen Bronzereiter zu sehen bekamen. Merkwürdigerweise ist nicht zu bezweifeln, daß der unmittelbare Ahnherr des Motivs kein italienisches, sondern ein französisches Denkmal war, das Ludwigs XIV. von Girardon. Natürlich kann er es nur aus irgendeiner Nachbildung gekannt haben, und zwar aus einer Nachbildung des Modells; denn als Schlüter das seine arbeitete, war in Paris das fertige Werk noch gar nicht aufgestellt. Es ist so gut wie selbstverständlich, daß hier der Wille des Kurfürsten (der in seinen Gedanken schon König war) das entscheidende Wort gesprochen hat. Das

Pariser Denkmal ist in der Revolution zerstört worden, wir kennen es nur aus Abbildungen, die aber den alten Satz vollauf bestätigen: Wenn zwei dasselbe tun, ist es doch nicht dasselbe. Nur die allgemeine Anlage ist entlehnt, in sie hineingegossen ist eine künstlerische Leidenschaft von ganz neuer Art und Stärke. Aus einem klassizistischen ist ein barockes Werk geworden. Bei allen früheren Reiterstatuen — dem Marcaurel, Gattamelata, Colleoni usw. — hat das Auge die Möglichkeit, Roß und Reiter klar zu sondern; bei Schlüter sind sie zur Einheit zusammengewachsen, zieht sich ein durchgehender Schwung an den Sockelfiguren durch die Eckvoluten aufwärts und durch jede Linie des Reiters. Das ist eminent barock empfunden*. Es erzeugt in uns die Vorstellung, daß ein einziger Wille alles durchdringt — wie in einer barocken Kirche der zentrale Raum die Nebenräume sich unterwirft. Die antike Tracht ist nach Vorschrift dem Denkmal des französischen Königs nachgebildet. Aber das Imperatorenkleid macht noch nicht den Imperator, und eben diesen hat Schlüter uns gegeben. Wenn je im Bilde dargestellt worden ist, was den Herrscher macht, hier ist es geschehen. Die Sklaven am Sockel sind für unsere heutige Empfindung nach ihrer symbolischen Bedeutung mehr als entbehrlich, aber der formale Gegensatz ihrer gequälten Unruhe gegen den sein Roß mit starker Hand zügelnden, mit festem Blick in die Ferne, d. h. in die Zukunft schauenden Reiter erhöht die Wirkung ganz ungeheuer. Sind sie auch erst später hinzugefügt und von anderer Hand gearbeitet, so ist doch kein Grund, daran zu zweifeln, daß Schlüter selbst sie entworfen hat. (Seine zahlreichen dekorativen Skulpturen zu besprechen fehlt uns der Raum. Ihr Kennzeichen ist eine gewaltige Wucht der Form, die vom trivialen »barocken Schwulst« sich sehr unterscheidet [Abb. 645]. Außerdem hat er in der Büste des Landgrafen Friedrich von Hessen das beste Porträt der Barockzeit geliefert.)

Ein öffentliches Denkmal ganz anderer Art wurde in Wien errichtet, die Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben (Abb. 647). Sie war anläßlich der Pest von 1679 vom Kaiser gelobt, wurde zuerst in Holz ausgeführt, gegen Ende des Jahrhunderts durch den Marmorbau ersetzt. Sie ist nahe verwandt den in Wien beliebten glänzenden Festdekorationen, jenen Triumphbogen und Castra doloris, nur daß sie für die Dauer festhält, was sonst nur für eine rasch vorüberrauschende Gelegenheit geschaffen war. Die Erfindung kommt von Ludovico Burnacini, dessen Doppeleigenschaft als Theateringenieur und Baumeister sich hier glücklich entfalten konnte. Der architektonische Kern ist vom jungen Fischer von Erlach, in die Figuren teilten sich die Bildhauer Rauchmiller, Strudel, Krecker, Frühwirth, u. a. In ihrer kollektiven Arbeit bekunden

* Und in der Durchführung doch wesentlich anders als auf den farnesischen Denkmälern in Piacenza, die Hermann Voß meines Erachtens zu Unrecht herangezogen hat.

sie die große Disziplin, die den Barock überall auszeichnet. Am Sockel sehen wir unten die Figur der die Ketzerei besiegenden Religion, darüber den betenden Kaiser, dann einen hohen Obelisk, von breitem Wolkenbande umschlungen und auf den Wolken sitzend und stehend die Vertreter der neun Engelchöre, an der Spitze die hl. Dreieinigkeit: — also ein Thema der Deckenmalerei ist hier kühnlich in die Plastik (Freiplastik!) übertragen. — Plastisch-naturalistisch dargestellte Wolken sind der österreichischen Kunst überhaupt eine geläufige Sache. An vielen Altären umschweben sie den Baldachin. In Fischers Kollegienkirche in Salzburg ist die ganze Chorwand in Wolken gehüllt, aus denen nur einzelne Figuren sich herausheben. — Unter den Mitarbeitern der Pestsäule ragt Mathias Rauchmiller hervor. Es ist schwer zu verstehen, daß dieser sichere Handhaber der großen Skulptur sich auch in der Elfenbeinschnitzerei fleißig betätigt hat. In Deutschland haben wir von ihm den lebensgroßen Kruzifixus im Mainzer Dom von etwa 1670, in diesem Jahrhundert das erste Werk der Großplastik, das über den Menschenleib ganz Herr geworden ist. Modellierung und Anatomie des männlichen Aktes lassen alles, was das 15. und 16. Jh. hierin geleistet hatte, denn doch weit hinter sich. Christi Haupt ist noch nach spätgotischer Weise geneigt, während das maßgebende Schema des Jahrhunderts den Blick gen Himmel gerichtet gibt. Die Zahl der Barockkruzifixe in allen Größenabstufungen, von der delikaten Elfenbeinarbeit bis zur Kolossalausführung in Stein, ist unübersehbar groß, und in ihnen ist der barocke Überschwang, der uns in so vielen anderen Fällen gemacht erscheint, heute wenigstens, an seinem wahren Platz. Von Rauchmiller soll auch der Archetyp des hl. Johannes Nepomuk herrühren, der unter den von der Gegenreformation begünstigten neuen Heiligen der volkstümlichste wurde. Er ist der Schutzpatron der Brücken. In schlechthin zahllosen Exemplaren sehen wir in Österreich und bald auch in Süddeutschland seine sanfte Priestergestalt, das Kruzifix im Arme.

Die Bauplastik wurde vom Barock wieder sehr stark in Anspruch genommen, allerdings durchaus in dekorativer Unterordnung. An den Palästen wie an den Kirchen werden die Kranzgesimse mit langen Reihen von Statuen geschmückt, z. B. an der katholischen Hofkirche in Dresden sind ihrer 54 aufgereiht. Es wurde kaum erwartet, daß man ihnen im einzelnen viel Aufmerksamkeit schenkte, und so sind es ausnahmslos auf starke Effekte angelegte, aber flüchtig durchgebildete Figuren, unter denen immerhin unbeachtet manches Gute sich verlieren mag. Mehr Sorgfalt wurde an die Nischenfiguren in der unteren Region der Kirchenfassaden und an die besonders an österreichischen Palästen beliebten Portalfiguren gewendet. In dieser Gattung herrschen die Italiener vor. Unter ihnen war ein ganz unglaublich fruchtbarer Lorenzo Mattielli, der

1712 in Wien auftauchte, 1740 nach Dresden übersiedelte und 1748 dort starb. Andere in Wien und Dresden beschäftigte Italiener von gewissem Rang sind Baratta, Balestra, Corradini. Ihr Hauptfeld war die Gartenplastik und in dieser ein Hauptthema der Frauenraub, nach irgendeiner antiken Fabel. Mit ihren Virtuosenstücken einer bloß äußerlichen Dramatik gaben sie ein gefährliches Beispiel.

In der mit Schlüter zeitlich parallel gehenden Generation des Südostens ist Balthasar Permoser die interessanteste Erscheinung, leider eine nicht sehr hell im Licht stehende. Er ist ein Salzburger, 1651 geboren. Von dem größeren Teil seines Lebens wissen wir nichts. Er war über 60 Jahr alt, als er die Dekoration des Zwingers in Dresden begann. Wieweit ihm Pöppelmann vorgearbeitet hat, läßt sich nicht entscheiden. In jedem Fall sind hier Architektur und Plastik in einer nie wieder erreichten Weise ineinander verflochten. Grazie und grotesker Übermut wechseln ab. Man hat diese Dekoration einen permanenten Carneval genannt (Abb. 648/50). Und nun stammen von Permosers Hand wieder zwei Werke von solcher Vornehmheit und Seelentiefe, wie die Kirchenväter in Bautzen (Abb. 663). Und wieder schwer zu glauben, aber gesichert ist es, daß derselbe Mann die Apotheose des Prinzen Eugen in Wien (Barockmuseum) gemacht hat, eine der krausesten Übertreibungen des malerischen Prinzips, zu denen der Barock je sich hat hinreißen lassen. Von ihm ist auch die Kanzel in der Dresdener Hofkirche, »ein Wolkenklumpen mit Cherubim, der Kinderfrikassee des Wehrwolfes vergleichbar« (Justi). Noch in seinem achtzigsten Jahr meißelte er sich sein Grabdenkmal, ein gemeißeltes Gemälde, in dem wilde Manier mit echtem Gefühl seltsam durcheinandergeht. In der volkstümlichen Kunst blieb diese Richtung lange herrschend. Ihr genialster Vertreter ist Thaddäus Stammel (Abb. 657 ff.). Er hat 1726—1765 im Alpenkloster Admont eine lange Reihe von Arbeiten aus Stein und Holz ausgeführt. Die vier die »Letzten Dinge« darstellenden Statuen der Bibliothek wagen Schilderungen, die man nur in der Malerei für möglich halten würde, und sie tun es mit einem tiefen Ernst, der sonst dieser späten Zeit (1760) abhanden gekommen ist. L. Bruhns nennt sie »die letzten mittelalterlichen Kunstwerke Deutschlands«.

Inzwischen war unter den Gebildeten in Wien längst eine Reaktion gegen die schäumende Ausdruckskunst des Barock eingetreten. Sie fand einen hochbegabten Vertreter in Georg Raphael Donner (1693—1741). L. Bruhns zieht den Vergleich, daß er sich zu Stammel verhalte wie Holbein zu Grünewald. Innerhalb der Geschichte der Plastik erinnert er an Cellini, noch näherliegend die Italisten in München und Augsburg, und da sein Lehrer Giuliani bei Faistenberger in München gelernt hatte, darf man einen direkten Zusammenhang in Erwägung ziehen. Aus dem majestätisch schweren Stil des Hochbarock entwickelt er einen feinen,

mit sehr schlanken, straff geschwungenen Körperlinien. Wo er irgend kann, zeigt er den nackten Körper. Er bevorzugte den Bleiguß, dessen matt schimmernde, seidige Oberfläche seiner Formbehandlung einen besonderen Charakter gibt. Auch bei starker Bewegung ist sein Umriß ein weich hinfließender. Eine Hauptsache ist: die Beziehung zur Architektur gibt er auf, er macht die Bildhauerei völlig selbständig. Alle diese Eigenschaften findet man vereinigt in seinem populären Hauptwerk, dem Brunnen auf dem Neumarkt in Wien (1737—39). In der Mitte eines weitausgezogenen, fein profilierten Wasserbeckens sitzt die Figur der »Fürsichtigkeit«, auf dem Rande lagern die Allegorien der vier Hauptflüsse Niederösterreichs (Abb. 652); sanft bewegte Putten spielen am Sockel. Seinen Reliefstil veranschaulicht der Andromedabrunnen im Alten Rathaus (Abb. 655). — Durch Donner und seine Nachfolger war Wien für den Klassizismus ein vorbereiteter Boden. Den Anschluß an die internationale Strömung brachte der in Rom und Paris ausgebildete Thüringer Wilhelm Beyer, nach dessen Vorlagen die Skulpturen im Garten von Schönbrunn ausgeführt wurden. Franz Zauner (1746—1822), der Meister des Reiterstandbildes Josephs I. vor der Hofbibliothek und des Grabmals Leopolds II. in der Augustinerkirche, überschreitet schon die Grenze zum Klassizismus. —

Die Bildhauerkunst Süddeutschlands stand im Barock und Rokoko ausschließlich im Dienste der Kirche. Die Aufgabe, die diese stellte, war nur in geringem Umfange Baudekoration, wesentlich Altarschmuck. Auf diesem wohlvertrauten Boden konnte die (in der Architektur nicht zu entratende) Hilfe italienischer Skulptoren entbehrt werden. Damit ist nicht gesagt, daß nicht für die bairischen Meister des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts der Stil Berninis, wie es nicht anders sein konnte, das höchste Muster war. Aber sie haben ihn doch mit beträchtlicher Freiheit sich angeeignet. Und so ist nicht zu verkennen, daß der stillfließende Unterstrom ererbter, volkstümlicher, also gotischer Überlieferung von Zeit zu Zeit wieder an die Oberfläche trieb. Die innere Verwandtschaft von Spätgotik und Barock machte diese Verbindung zu einer durchaus natürlichen. Wurden auch die spätgotischen Altäre systematisch weggeräumt, ihre Figuren gänzlich zu vernichten, brachte man nicht übers Herz, die schönsten derselben wurden in die Barockaltäre herübergenommen. Der Hauptmeister des italisierenden Barocks war Egid Asam (1692—1750). Als Stuckdekorateur und Architekten haben wir ihn schon kennen gelernt. Seine Skulpturen sind nicht an den Altar als eine isolierte Existenz gebunden, sie verwachsen mit dem architektonischen Gesamtbilde, sie rechnen mit der gegebenen Beleuchtung als einem untrennbaren Faktor der plastischen Komposition, und selbst Steigerung durch gefärbte Gläser wird nicht verschmäht. Die Mittelgruppe am Hochaltar der Klosterkirche Rohr (Abb. 661) ist durchaus als Gemälde

komponiert, nicht als Relief. Vielmehr sind die weit überlebensgroßen Freifiguren der Apostel so hinter- und nebeneinander aufgestellt, daß scheinbar der bloße Zufall dabei gewaltet hat, und die Überschneidungen und linearen Verbindungen zwischen ihnen sind genau nach den Grundsätzen barocker Malkunst durchgeführt. Das Pathos der Bewegungen, die Ausdrucksgewalt des Erstaunens, des Jammers um die rätselhaft aus dem Grabe Verschwundene, des verzückten Jubels bei der Entdeckung, daß sie gen Himmel aufgefahren ist, sind das Äußerste, was in der Plastik je gewagt worden ist. Schwebende Madonnenbilder, über einem Altar aufgehängt, hatte schon die Spätgotik gekannt; hier aber handelt es sich um wirkliche Sinnestäuschung. — Von dem Zauberlicht, in das er die St. Georgsgruppe in Weltenburg versetzt, haben wir früher gesprochen (S. 334). — Am Hochaltar in Osterhofen (Abb. 660) stehen die plastischen Figuren nicht auf ihm, sondern neben ihm, in heftigster Bewegung, als wären sie eben aus dem Hintergrunde hervorgebrochen, und um die Illusion noch zu steigern, sind als Zuschauer Figuren im Zeitkostüm angebracht. (Ähnliches auf dem Gemäldezyklus in Scheer bei Sigmaringen.) In diesem extremsten Illusionismus steht Asam allein da. In gemäßigterer Form begegnet man ihm oft, besonders an den Baldachinen der Altäre, wo Engel und Heilige in Wolken wohnen. — Näher zur Mitte des Jahrhunderts verfeinert sich die Form, verliert sich die Gefühlsheftigkeit und die in Naturalismus eingekleidete Mystik. Die laute Aktivität weicht stiller, passiver Gefühlsseligkeit. Schmachtende, schmiegsame Hingabe, weiches, müdes Verlorensein, bewegungsloses Dahinträumen, — das ist die typische Stimmung der in Begleitung der Rokokodekoration auftretenden Plastik. Sie hat etwas Feminines an sich, und zwar durchdrungen von einem stillen Feuer von Sinnlichkeit. »Die vornehmen heiligen Damen in modischem Kostüm mit den gezierten Bewegungen, dem nervösen Spiel der Hände, die schlanken Engel mit den grazilen Gliedern, den weichen, entblößten Schultern, sind mit dem Duft sinnlicher Eleganz umhüllt, den nur die festliche Freudigkeit des Rokokokirchenraums als religiöse Kunst erträgt« (Feulner). In der Münchener Schule, die wir am besten kennen, sind die führenden Künstler Joh. Baptist Straub (1704—84) und Ignaz Günther (1725—75). Straub, ein Bauernsohn von der Schwäbischen Alb, hat in München gelernt, in Wien sich weitergebildet, wo Donner damals den Ton angab. Man kennt von ihm Zeichnungen nach Kopien der mediceischen Venus, des borghesischen Fechters und anderer damals beliebter Antiken. Seine Gestalten haben etwas vergleichsweise Stilles, Ruhiges (Abb. 665). Sein Schüler Günther war vorübergehend ebenfalls in Wien. Die Polychromierung gibt er allmählich auf, wie denn nach der Mitte des Jahrhunderts in der Holzplastik die weiße Fassung »in Alabastermanier« allgemein für vornehm gilt; sie paßt zu den hell ausgemalten, hell durchleuchteten Räumen. »Die volkstümliche Note ist in seinen Werken schon ge-

schwächt«. Sehr wahr! Die Maria in der Verkündigungsgruppe in Weyarn (Abb. 666) vergißt keinen Augenblick die höfisch geschulte gute Haltung, die Kunigunde in Rott ist nur Kaiserin, und zwar eine sehr preziöse, nicht Heilige. — Günther ist aber nur einer, wiewohl der Begabteste, unter vielen. Im Rahmen unserer Darstellung hätte die Nennung ihrer Namen ohne erläuternde Abbildungen keine Bedeutung. Genug zu wissen, daß von Passau bis an den Bodensee und den ganzen Main entlang die Holzplastik in den Jahren von 1730 bis 1770 eine Produktivität entwickelte, die an die fruchtbarste Zeit der Spätgotik heranreicht.

Wesentlich andere Wege schlug die höfische Plastik Norddeutschlands ein. Sie kam früh in Fühlung mit der Pariser Akademie. Ein Franzose fertigte um 1735 das Modell für die Reiterstatue Augusts des Starken in Dresden. Friedrich der Große hat seine Bauten und Gärten reichlich mit Statuen bevölkert. Den Deutschen Nahl und Glume, zwei beachtenswerten Künstlern, folgten Franzosen und der Niederländer Tassaert. Barockes Pathos findet man bei den friderizianischen Bildhauern nicht. Sie streben nach Natürlichkeit und klassischer Formenschönheit. Aber dem einen wie dem andern Ziel, der Natur wie den Alten, nähern sie sich nur auf halbem Wege. Wir sehen eine alt gewordene Kunst, die sich verjüngen möchte, aber nicht die Kraft dazu hat.

Dem Wesen des Rokoko widerstrebt überall das Monumentale, ein tiefes Verständnis aber hat sie für das *vive la bagatelle.* Für die Plastik war es gleichsam eine providenzielle Fügung, daß ihr durch die Erfindung des Porzellans ein neuer Kreis in dieser Richtung liegender Möglichkeiten sich eröffnete. Die Kleinplastik der Renaissance und des Barock hatte es darauf abgesehen, durch grüblerische und zärtliche Feinarbeit in unendlichem Fleiß jedem Material seine eigensten Augenreize zu entlocken. In der Porzellanplastik ist aber der scharfe, spiegelnde Glanz der Oberfläche und die Brillanz der Farbe nur ein sekundärer Wert, das Entscheidende liegt in der völlig aufgelösten Freiheit der Formen, auf welche auch die Großplastik hinaus wollte, nur daß ihr die Technik Schranken zog. August der Starke und ihm sich fügend der Begründer der Porzellanplastik, Kändler in Meißen, dachten anfangs noch ernstlich an die Verwendung des neuen Materials für den großen Maßstab, bald aber zeigte es sich, daß alle Vorteile nur im Kleinen lagen. Man irrt sich, wenn man die Porzellanerde für einen besonders bildsamen Stoff hält. In ihrem plastischen Verhalten ist sie eher dem Gips als dem Töpferton zu vergleichen. Das Modell wird in Ton geformt, durch mäßiges Brennen gehärtet, und erst aus der in viele Teilformen zerlegten Hohlform wird das Porzellangebilde ausgedrückt. Es muß dann noch freihändig eine ziemlich beträchtliche Überarbeitung und Hinzufügung von Kleinigkeiten nachfolgen, und schließlich schrumpft beim Brennen die Masse stark zusammen. Verwendet wurden die Figuren als Auf-

satz von Wandkonsolen, Kaminen, Pfeilertischen, in ganzen Folgen als Tafeldekoration. Diese spielerisch-dekorative Funktion lud nun zu buntester Mannigfaltigkeit des Stoffkreises ein. Hier war endlich der Plastik Gelegenheit gegeben, ins tägliche Leben zu greifen, Figuren in der Zeittracht zu geben. Die Großplastik hatte diese nur am Grabmal zugelassen, meistens mit nicht glücklichem Erfolge. In der skizzenhaften Behandlung und der ungehemmten Beweglichkeit des kleinen Maßstabs aber, dazu unterstützt durch eine mehr dekorative als realistische Polychromierung, brachte das Porzellan von dem pikanten und raffinierten Reiz der Modetracht fast noch mehr an den Tag als die Kunst des Pinsels. Auch ist es nur bedingungsweise das wirkliche Leben, das geschildert wird, vielmehr seine Umbildung durch die Komödie, seine Verkleidung auf dem Maskenfest (Abb. 677 ff.).

Fest steht der ungemessene Beifall. Auf die Meißener Manufaktur, an der Kändler von 1740 ab die plastische Abteilung leitete, folgte 1744 die kaiserliche Manufaktur in Wien, an der Niedermeyer den Stil Donners einführte, 1746 die kurmainzische in Höchst, 1753 die herzoglich braunschweigische in Fürstenberg, 1756 die in Ludwigsburg, 1758 die in Nymphenburg, 1763 die Berliner. Im Figurenfach standen Ludwigsburg und Nymphenburg obenan, Wiens Blütezeit ist das Ende des Jahrhunderts.

Schluß.

Als der romanische Stil zu sein aufhörte, sprang aus seiner letzten Hülle der gotische hervor; als der gotische zu Ende ging, wartete schon vor der Tür jenes Neue, das wir Spätgotik nennen; und aus der Mischung desselben mit der Renaissance entwickelte sich der Barock: — als aber der Barock zusammenbrach, entwickelte sich aus ihm nichts mehr. Klassizismus und Romantik in ihrem Nebeneinander bedeuten nur die Unfähigkeit der Zeit, ihr Wesen und ihre Sehnsucht zu einem Stil zu verdichten. Keine Täuschung ist darüber möglich: Von 1770 ab bis auf den heutigen Tag hat die bildende Kunst nur sehr unvollkommen das Neue, das die Zeit in sich fühlte, zum Ausdruck gebracht. Und auch die Zeit selbst hat ihre Schwächen so gut gekannt, wie nie eine. »Was sind wir doch«, sagte Goethe zu Heinrich Voß, »gegen die Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts? Wahre Taugenichtse! Was ist unser Jahrhundert gegen dieses kraftvolle!« Und Friedrich Schlegel seufzte: »Es erscheint wohl als ein nicht zu ergründendes Geheimnis, warum einige Zeiten, dem Anschein nach ohne alles äußere Zutun und ganz wie von sich selbst, künstlerisch so reich und glücklich sind, während andere bei dem besten Streben und dem vollen Ernst intellektueller Bildung durchaus kein gleiches und ganz genügendes Gelingen finden mögen.«

Gewiß war das 19. Jahrhundert nicht arm an Künstlern von echter Begabung und redlichem Streben; allein die Kunst, die sie hervorbrachten, war nur die Kunst von Individuen, nicht Kristallisation eines Gesamtbewußtseins. Es gibt im 19. Jahrhundert nur Künstlergeschichten, unter Umständen sehr interessante, — keine Kunstgeschichte als organische Problementwicklung.

Der Zusammenbruch des Barock ist ein Teil der Revolution, jener allgemeinen geistigen Revolution, von der die politische französische Revolution auch nur ein Teil, und zwar ein verhältnismäßig spät verwirklichter, ist. Mit einer Plötzlichkeit ohnegleichen wurde in der Kunst als wertlos verworfen, was noch kurz vorher mit einmütigem Jubel begrüßt war. In demselben Jahrzehnt, in dem Balthasar Neumann und Michael Fischer ihre höchsten Meisterwerke schufen, erschien (1755) Winckelmanns Erstlingsschrift, in der er seiner Zeit zurief: Deine Kunst ist verdorben und falsch! Gehe hin und ahme die Griechen nach! Und als er neun Jahre später seine Kunstgeschichte herausgab, war die Welt für seine Lehre schon so vorbereitet — denn seine Kunst*lehre* ist es

viel mehr als seine geschichtliche Erkenntnis, wodurch er wirkte —, daß sie sie mit höchstem Dank aufnahm als eine Befreiung vom Irrtum. Es ist wohl höchst merkwürdig, ja unerhört: ein Laie in der Kunst, der sein Leben in märkischen Schulstuben und sächsischen Bibliotheken zugebracht hat, tritt auf als Reformator der Kunst, aber nicht so, daß er eine neue fordert, sondern Rückkehr zu einer vor langer Zeit und bei einem fremden Volke gewesenen. In dieser Stellungnahme liegt schon der Anfang zur Romantik, deren Wesen die Sehnsucht ist, die Flucht aus der Gegenwart, das Schweifen ins Unbegrenzte und Ferne.

Wir können den Bemühungen im Zeitalter unserer klassischen Dichtung und Musik der bildenden Kunst mit Teilnahme folgen und werden doch keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß es keinen einzigen Baukünstler, Maler oder Bildhauer gab, der seiner Zeit und vollends uns Nachlebenden dasselbe bedeuten würde wie Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Der Abstand ist unermeßlich groß. Und nicht nur um ein Zurückbleiben der bildenden Kunst handelt es sich, sondern um ein Herabsinken von einer vorher innegehabten Höhe. Die schöpferische Kraft der Nation war auf den meisten Punkten in reicher Entfaltung begriffen — auf diesem einen versagte sie. Es muß versucht werden, die Ursachen aufzudecken.

Die erste und offenkundigste ist die Auflösung der alten Gesellschaft, die als Überflügelung des Adels durch das Bürgertum in die Erscheinung trat. Das Bürgertum gelangte zur Macht durch seine Arbeit: im ersten Abschnitt, von 1770 bis 1830, war es geistige, im zweiten, von 1830 ab, wirtschaftliche Arbeit. Die ererbten Privilegien des Adels kamen nicht durch veränderte Gesetze zum Fall, sondern dadurch, daß die Nation die Achtung vor ihnen verlor. Der wahre Aristokrat war jetzt der Geistesaristokrat; man weiß, wie zwei so unrevolutionäre Männer wie Goethe und Schiller darüber dachten, als ihnen der Adel verliehen wurde. Der Geburtsadelige konnte sich nur in Geltung erhalten, wenn er die Bildung der neuen Zeit, das ist die bürgerliche Bildung, sich zu eigen machte. Der Vorteil für das Individuum war unbegrenzt, gesellschaftbildend war das Prinzip nicht. Zum Beleg vergleiche man nur die Porträts aus dem letzten Drittel des Jahrhunderts mit denen aus dem ersten: wie bürgerlich in ihrem äußeren Aussehen ist die vornehme Welt geworden, wie tritt in der Charakteristik der Personen die Standesrepräsentation vor der Darstellung des Individuums zurück! Auch der Typus der Künstler individualisiert sich. Die Künstler der Barockzeit waren Hofbediente gewesen, von 1770 ab wollten sie die freiesten der freien Menschen sein. Bald begannen sie auch Schule und Tradition zu verachten. In Menge strömten sie aus der Heimat weg nach Italien, um in höchster Ungebundenheit ihre Vorbilder frei zu wählen, niemandem sich verpflichtet zu fühlen, als nur dem, was sie ihren Genius nannten. Die Künstler der revolutio-

nären Neuzeit waren denen des Mittelalters unterlegen nicht etwa wegen eines Mindermaßes an Begabung, sondern weil nicht mehr der gesammelte Wille der Gesellschaft in ihren persönlichen überströmte. Bitter rächte sich die Überhebung in dieser losgelösten persönlichen Freiheit. Es ist die Tragik des modernen Menschen.

Die Zerstörung der Tradition war eine doppelte: sie betraf zunächst die nur in gesellschaftlicher Überlieferung mögliche Ideenwelt, wobei es sich bald zeigte, daß die Anknüpfung an willkürlich gewählte Vergangenheiten (Prinzip der Romantik) kein Ersatz dafür war; sie betraf zweitens das Handwerkliche in der Kunst. Eine Verwilderung der künstlerischen Technik, eine Verkümmerung des »Könnens« trat ein, die wir heute nicht mehr leugnen. Wenn wir in den letzten Jahrzehnten des 18., den ersten des 19. Jahrhunderts einem leidlich gut gemalten Bilde begegnen, so ist das Löbliche in ihm immer ein unbewußtes Nachleben barocker Tradition.

Das Bürgertum des 18. Jahrhunderts hatte sich dem Barockgeist unterworfen, nicht ihn erzeugt. Als es sich frei machte, zur Vorherrschaft emporstieg, suchte es den Ausdruck seines Wesens im Wort und im Ton. Dichtung und Musik absorbierten alles, was im Bürgertum an künstlerischem Interesse vorhanden war. Es trat das wunderliche, jedenfalls den schöpferischen Kunstepochen unbekannte Verhältnis ein, daß Dichter und Philosophen es unternahmen, den Künstlern zu sagen, was und wie sie schaffen sollten. Die entscheidenden Jahre des Umschwungs sind an kunsttheoretischen Schriften aus der Feder von Laien überreich. Im selben Jahre wie Winckelmanns Kunstgeschichte (1764) erschienen Kants »Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«, 1766 Lessings Laokoon, 1767 Herders viertes »Kritisches Wäldchen« usw. Sie sind geschrieben von Denkern, die zur Kunst fast kein anschauliches Verhältnis hatten. Und selbst des jungen Goethe Hymnus auf Erwin von Steinbach gilt im Grunde gar nicht der schnell wieder vergessenen gotischen Baukunst, sondern dem Freiheitsdrang seines dichterischen Genius. Zwanzig Jahre später erklärte Carstens, der am höchsten gepriesene unter den Malern des Klassizismus: »Die Hauptsache für den Maler sei die Wahl des Inhalts und die Poesie der Erfindung.« Diese Gesinnung, die bei Carstens mit besonders stolzem Selbstbewußtsein sich äußert, ist aber nur die Kehrseite eines die ganze Spätzeit des 18. und Frühzeit des 19. Jahrhunderts beherrschenden Mangels: der Ermattung der künstlerischen Sinnlichkeit. Selbst Goethe, der als Dichter so viel von ihr besitzt, geht ihrer in seinem Kunsturteil fortschreitend verlustig. Wer wird sich da wundern, wenn das große Publikum immer mehr nach dem Was und nicht nach dem Wie zu fragen begann? Selbst ein so liebenswerter und mit tiefem Natursinn begabter Maler wie Kaspar Friedrich steht in seinen landschaftlichen Kompositionen auf der Grenze von Malerei und Poesie. Die Mehrzahl der Landschaftsmaler faßte aber das Was viel gröber auf: als Vedutenmalerei. Am

wenigsten litt darunter naturgemäß das Porträt. Und doch stand auch diese Gattung offenbar viel niedriger als noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, um so niedriger, je mehr sie sich befleißigte, den klassizistischen Forderungen des Tages gerecht zu werden. Die wenigen charaktervollen Porträts, die um 1800 noch gemalt worden sind, man denke etwa an die von Runge und Oldach, stehen abseits vom großen Strom, und fanden keine Beachtung.

Nennen wir aber nun die größte Einbuße, die der Kunst widerfuhr: es war, daß in ihr die religiöse Überlieferung nicht mehr mitsprach. Die neue bürgerliche deutsche Bildung ruhte ausschließlich auf dem Protestantismus. Ganz gewiß fehlt unserer klassischen Dichtung und Philosophie das religiöse Element nicht; allein es steht außerhalb der Kirche und hat auch kein Bedürfnis nach ergänzendem Ausdruck durch die bildende Kunst. Die katholische Kirche aber war durch das Eindringen der Aufklärung gelähmt. Durch die Säkularisation der Kirchengüter im Reichsdeputationshauptschluß wurde sie auch der äußeren Mittel zu künstlerischem Betrieb beraubt. So war auch auf dieser Seite die Trennung von Kunst und Kirche zur Vollendung gebracht, und es bedarf keiner Ausführung, welche Verarmung dies bedeutete. Auf die Revolutionszeit folgte zwar die Restauration und in ihr eine Wiederbelebung des kirchlich-religiösen Geistes in beiden Konfessionen, aber die Kunst konnte den hinter ihr liegenden Bruch mit der Überlieferung nicht verwinden: sie zeigt, vergleichen wir sie mit der religiösen Kunst des Mittelalters, nur zu deutlich, daß sie etwas Konstruiertes, Gewolltes, nicht Gewordenes ist, weshalb auch die ernstesten Versuche in ihr keinen wahren, d. h. aus innerer Notwendigkeit entsprungenen Stil haben. Die religiöse Kunst des 19. Jahrhunderts fand keinen Boden im Volk. Die gewaltigen Schöpfungen des Peter Cornelius in der Münchener Ludwigskirche und für den Camposanto in Berlin gingen an den Zeitgenossen ohne Wirkung vorüber. Und überhaupt blieb im 19. Jahrhundert die monumentale Malerei, so viel Anstrengungen in ihr gemacht wurden, eine Treibhauspflanze.

Zusammenzufassen: Die Gesellschaft war in Individuen aufgelöst, und an die Stelle der Kirche trat der Staat; mit ihnen allein hatte die Kunst es noch zu tun.

Der letzte König, der noch ein großer Bauherr im alten Stil sein wollte, war Ludwig I. von Baiern. Allein seinen Unternehmungen fehlte gänzlich der Rückhalt in der Gesellschaft, dessen auch ein König bedarf. Seinen Unternehmungen, so selbstherrlich sie durchgeführt sind, fehlt alle persönliche Selbstsicherheit im Künstlerischen: er nötigte seine Künstler, sämtliche Stilarten der Vergangenheit nach- und nebeneinander durchzuspielen, — nur das 19. Jahrhundert kam in seinen Bauten nicht zum Wort. Im allgemeinen aber bauten nicht mehr die Könige, sondern der Staat. Die wichtigsten Aufgaben, die er stellte, waren vor 1830

Theater und Museen, nach 1830 treten mehr und mehr die öffentlichen Nutzbauten in den Vordergrund. In der Malerei bemühte sich der Staat um monumentale Ausschmückung seiner Bauten, aber man weiß zur Genüge, daß diese Bemühungen, die im individualistischen Zuge der Zeit keine Stütze fanden, unfruchtbar verliefen. Der Bildhauerkunst endlich stellte der Staat die wesentlich neue Aufgabe des öffentlichen Denkmals, und in ihr war er verhältnismäßig am glücklichsten, weil hier die geistige Mitarbeit des Volkes von selbst eintrat. An der Stellung von Aufgaben hat es der Staat also nicht fehlen lassen; nur ist der moderne Staat eben nicht das Wesen, das der Kunst einen inneren Gehalt geben könnte.

Von diesem flüchtigen Ausblick ins 19. Jahrhundert kehren wir zurück zur Lage der Kunst vor und nach 1800. Hier fällt der Blick auf die überraschende Tatsache, daß die Führung, im vollsten Gegensatz zur Barockzeit, dem Nordosten Deutschlands zufiel. Es ist herkömmlich, das Verdienst um die Erneuerung Deutschlands dualistisch so zu verteilen, daß die fröhliche Heimat deutscher Kunst, wie noch Treitschke sich ausdrückt, im Südwesten gelegen habe, während der Beruf des Nordostens, das ist Preußens, im Staat beschlossen gewesen sei. Wir müssen betonen, daß in dieser Auffassung der Nordosten zu kurz kommt. In der bildenden Kunst — um nur von ihr zu reden — war eben doch der Nordosten das Quellland aller vorwärts treibenden, nach Neugestaltung ringenden, das Bild des Zeitalters bestimmenden Kräfte. Die literarischen Vorkämpfer des Klassizismus wie der Romantik, Winckelmann wie Wackenroder; Carstens, Runge und Friedrich die Maler; Schadow und Rauch die Bildhauer; Erdmannsdorff, Langhans, Gilly und Schinkel die Architekten — sie alle waren jenseits der Elbe und nahezu alle im Staate Friedrichs des Großen geboren und haben in ihm gewirkt. Dagegen hat der Südwesten jetzt nur wenige und darunter keine führenden Künstler hervorgebracht. Selbst in dem Künstlerkreise um Ludwig von Baiern standen Norddeutsche oder Rheinländer, Klenze und Gärtner, Cornelius und Schnorr an der Spitze.

Klassizismus und Romantik sind wohl im Prinzip Gegensätze: bei den Besten des Zeitalters streben sie nach Vereinigung — Goethe war ebensosehr Romantiker wie Klassizist; Schinkel, in dem wir den spezifischen Repräsentanten des Zeitalters sehen, war gleichfalls beides. Der Klassizismus geht von dem Begriff der Vollkommenheit aus: diese kann nur eine sein; ihre höchste Verwirklichung bisher hat sie bei den Griechen erlebt, diese sind deshalb das ewige Vorbild vollkommener Kunst. Der Grundgedanke der Romantik ist das Allumfassende. Wackenroder sagte: »Das Brüllen des Löwen ist Ihm (Gott) so angenehm wie das Schreien des Renntiers; und die Aloe duftet Ihm ebenso lieblich als Rose und Hyazinthe . . . ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel der Griechen.« Es ist romantisch empfunden, wenn Langhans und Gilly auf die dorische Ordnung zurückgreifen und darüber hinaus eine primitive

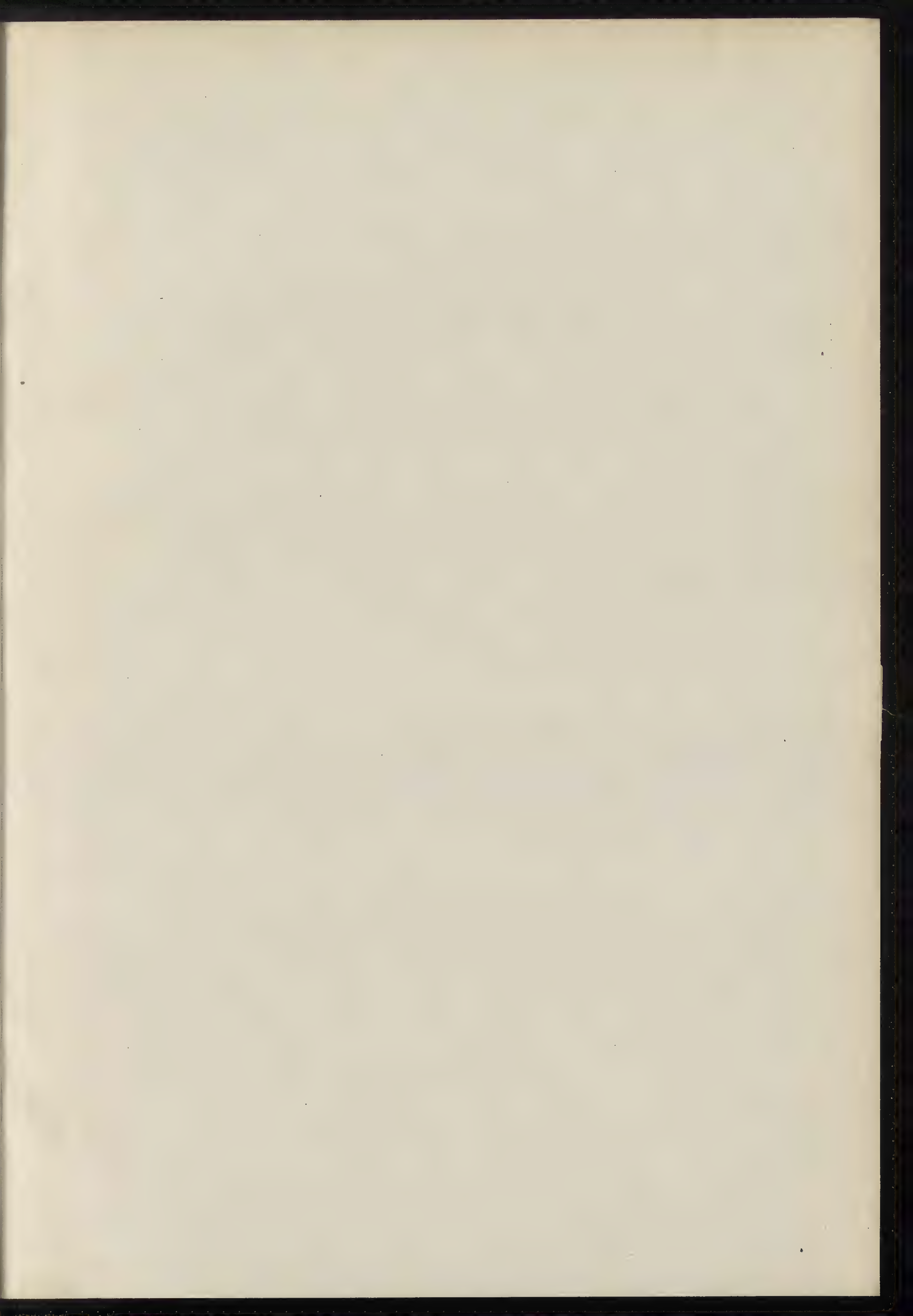
Antike rekonstruieren; Schinkel benutzte nebeneinander griechische und gotische Formen; Ludwig von Baiern vereinigte in seiner Hauptstadt alle je dagewesenen Stilarten. Nicht in der Kunst, sondern in der Wissenschaft liegen die unbestrittensten Werte der romantischen Weltanschauung. Sie gab dem 19. Jahrhundert einen unendlich erweiterten Horizont, sie hat ihm den Sinn für das Historische und Nationale eingepflanzt, die künstlerische Aufnahmefähigkeit in einem früher unerhörten Ausmaß gesteigert. Im Genuß der Rezeption hat sich das 19. Jahrhundert für das schadlos gehalten, was ihm im Schaffen versagt war. Und wer wollte leugnen, daß in diesem universellen Mitempfinden mit allem, was Vergangenheit und Ferne in der Kunst geschaffen haben, ein Glück besonderer Art liegt, ein Glück, das keine frühere Zeit so ausgekostet hat.

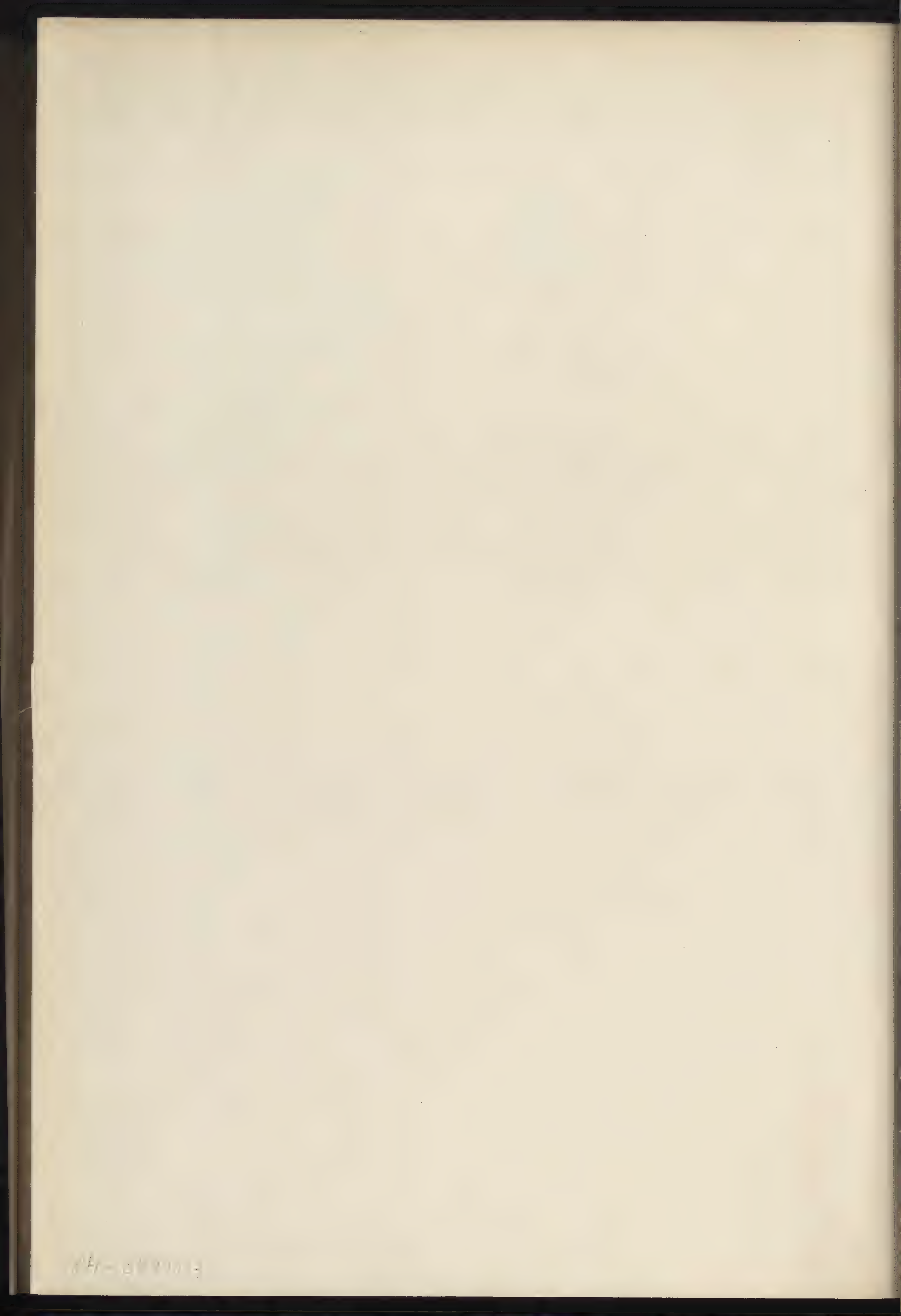
Niemals seit der Reformationszeit, trotz ihrer geringeren schöpferischen Kraft, war die deutsche Kunst gegenüber dem Auslande so unabhängig wie in der Epoche der Romantik. Diese Zeit der größten Expansion gegen die Vergangenheit war zugleich eine Zeit der Konzentration im eigenen Wesen. Die bewußte und oft fehlgreifende Anknüpfung an das Mittelalter ist nicht die Hauptsache, sondern das unbewußte Weiterspinnen eines durch alle Zeiten, nur nicht immer sichtbar, sich hinziehenden deutschen Fadens.

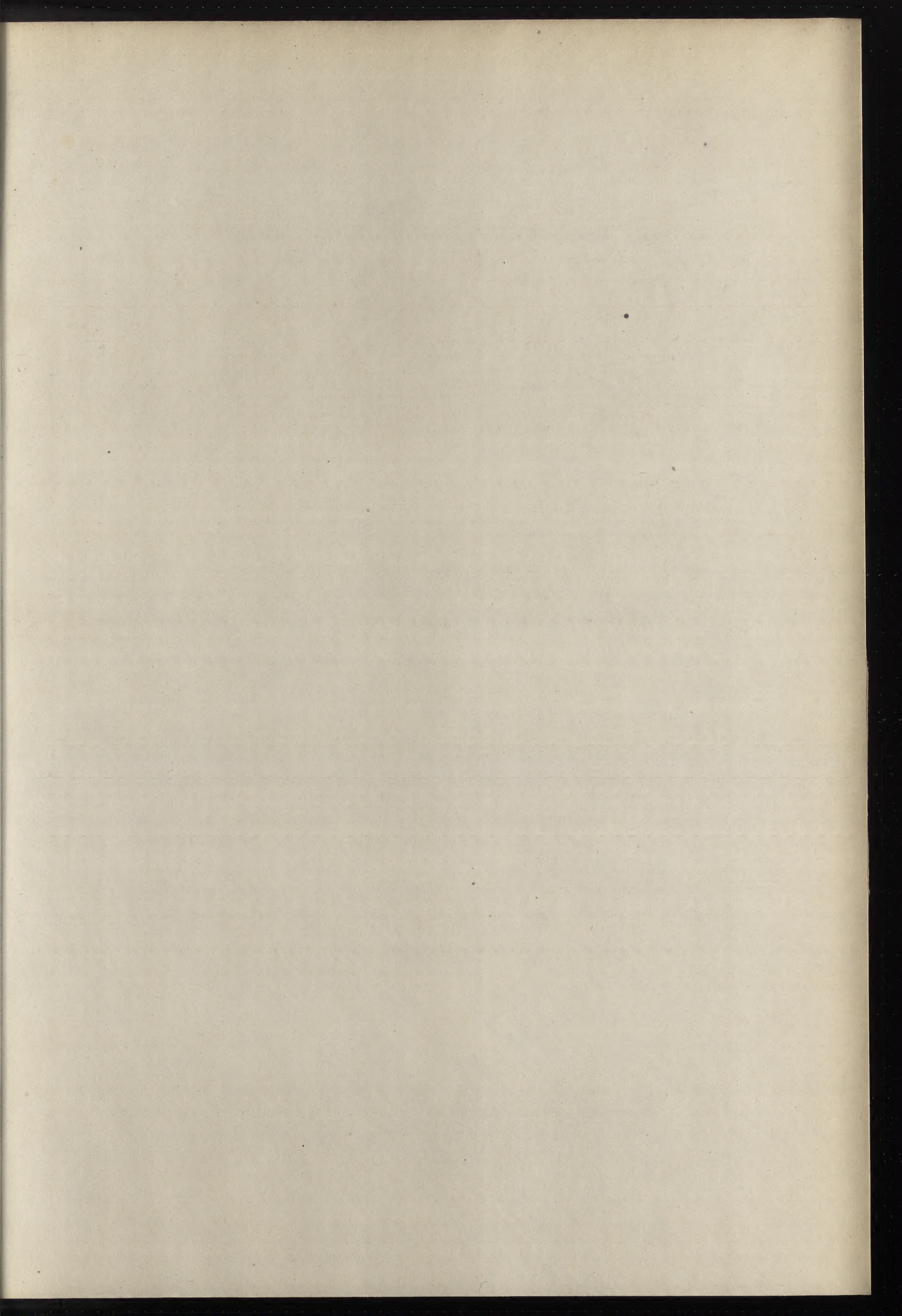
Klassizismus und Romantik erstrecken sich in ihren Nachwirkungen tief ins 19. Jahrhundert. Die Zeit ihrer Herrschaft indessen ging bald nach 1830 zu Ende. Die dreißiger Jahre vollziehen im inneren Leben des deutschen Volkes eine Umwälzung, die erst zu Ende führte, was die Revolutionszeit mit dem Umsturz der äußeren Formen begonnen hatte. Unsere klassische Dichtung und Philosophie hatte der alten Aufklärung, dessen Kind die französische Revolution war, ein neues, idealistisches Weltbild entgegengesetzt: der deutsche Idealismus brach 1830 zusammen. 1829 starb Beethoven, 1831 Hegel, 1832 Goethe: ein Generationenwechsel trat ein, der an den nach dem Tode Dürers erinnert. Gegenüber dem höchst selbständigen deutschen Denken der Epoche von 1770—1830 drangen, zuerst im Staatsleben, die Ideen des Westens ein und überwältigten den Geist der Befreiungskriege. Die neuen Mächte, die langsam, aber unwiderstehlich die innere Gestalt Deutschlands umwandelten, waren der Liberalismus und Kapitalismus, Wissenschaft und Technik. Ihnen antwortete in der Kunst der Realismus. Schon 1834 sprach Gottfried Semper das prophetische Wort aus: »Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis.« Den Weg, den die deutsche Kunst seither gegangen ist, zu verfolgen, zu kritisieren oder gar die Zukunft erraten zu wollen, ist unsere Sache nicht. Nur einen Satz aus der Einleitung zu diesem letzten Buch möchten wir wiederholen: Es besteht nur eine einzige Bedingung, unter welcher Kunst unmöglich ist: die des Vorwaltens einer Gesinnung, die den Wert der Dinge allein an ihrer Nützlichkeit abmißt.

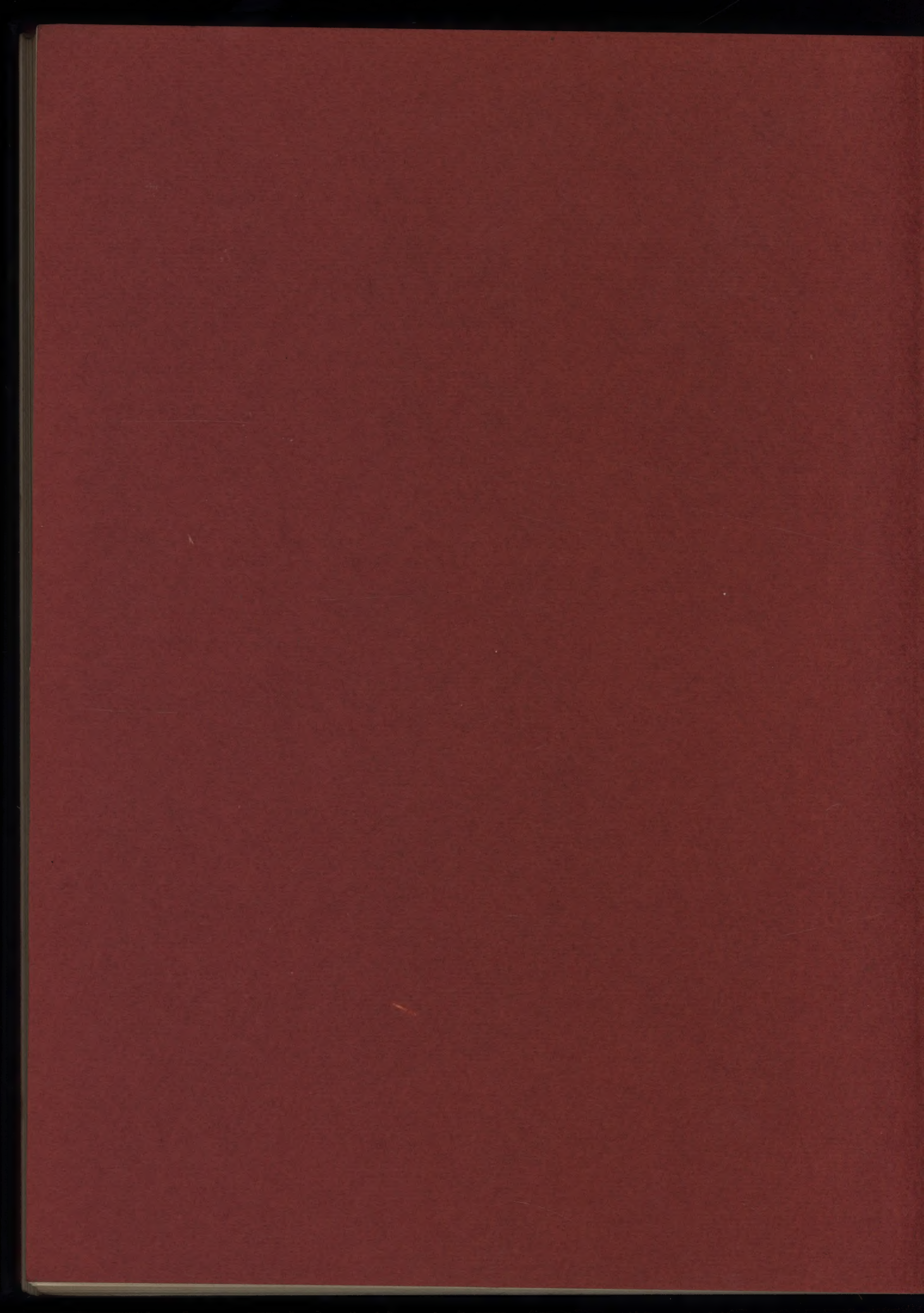
Register.

Die Zahlen verweisen auf die Seiten. Der Abbildungsband hat ein eigenes Register.










GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00773 4805

